Sammlung maltechnischer Schriften I. Band

Böcklins Technik

von

Ernst Berger

Maler.

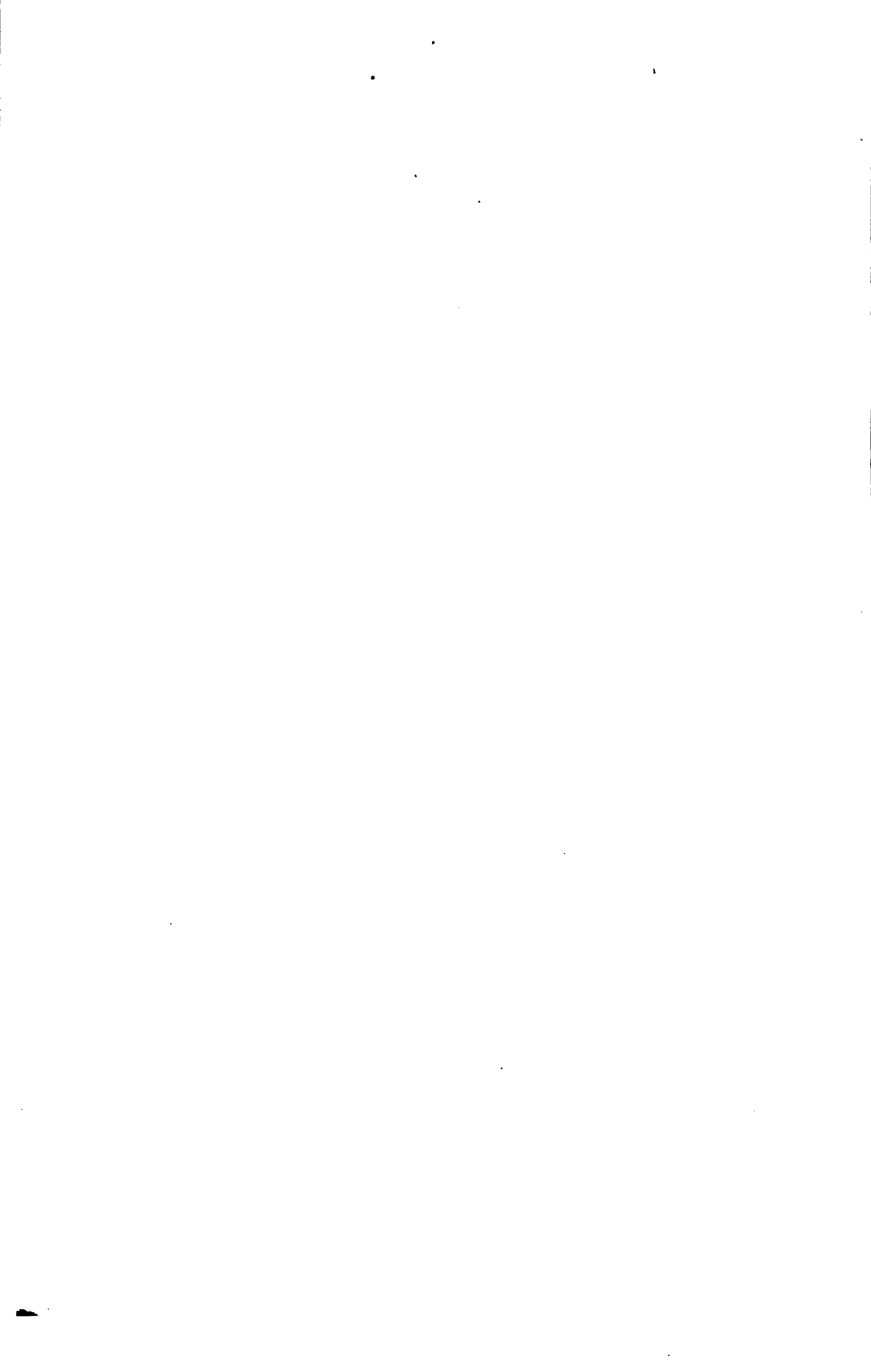
Mit dem Bildnis des Meisters nach einem Relief von S. Landsinger.

München

Verlag von Georg D. W. Callwey.

Edward W Forbes

1928.



Sammlung maltechnischer Schriften I. Band

Böcklins Technik

von

Ernst Berger.

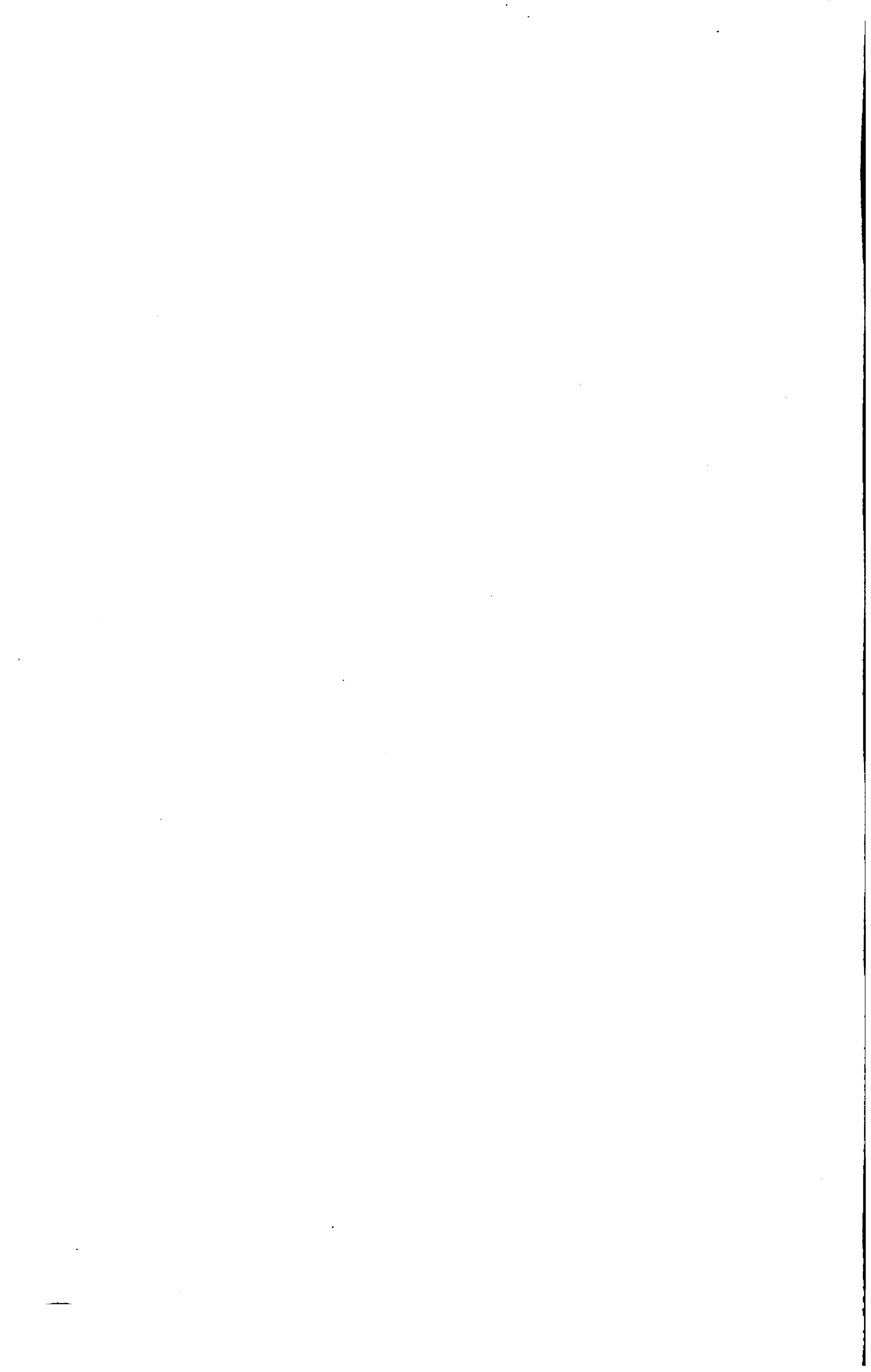
Mit dem Bildnis des Meisters nach einem Relief
von S. Landsinger.

München 1906
Verlag von Georg D. W. Callwey.

Kgl. Hofbuchdruckerei Kastner & Callwey, München.



S. Landsinger, fec.



Vorwort.

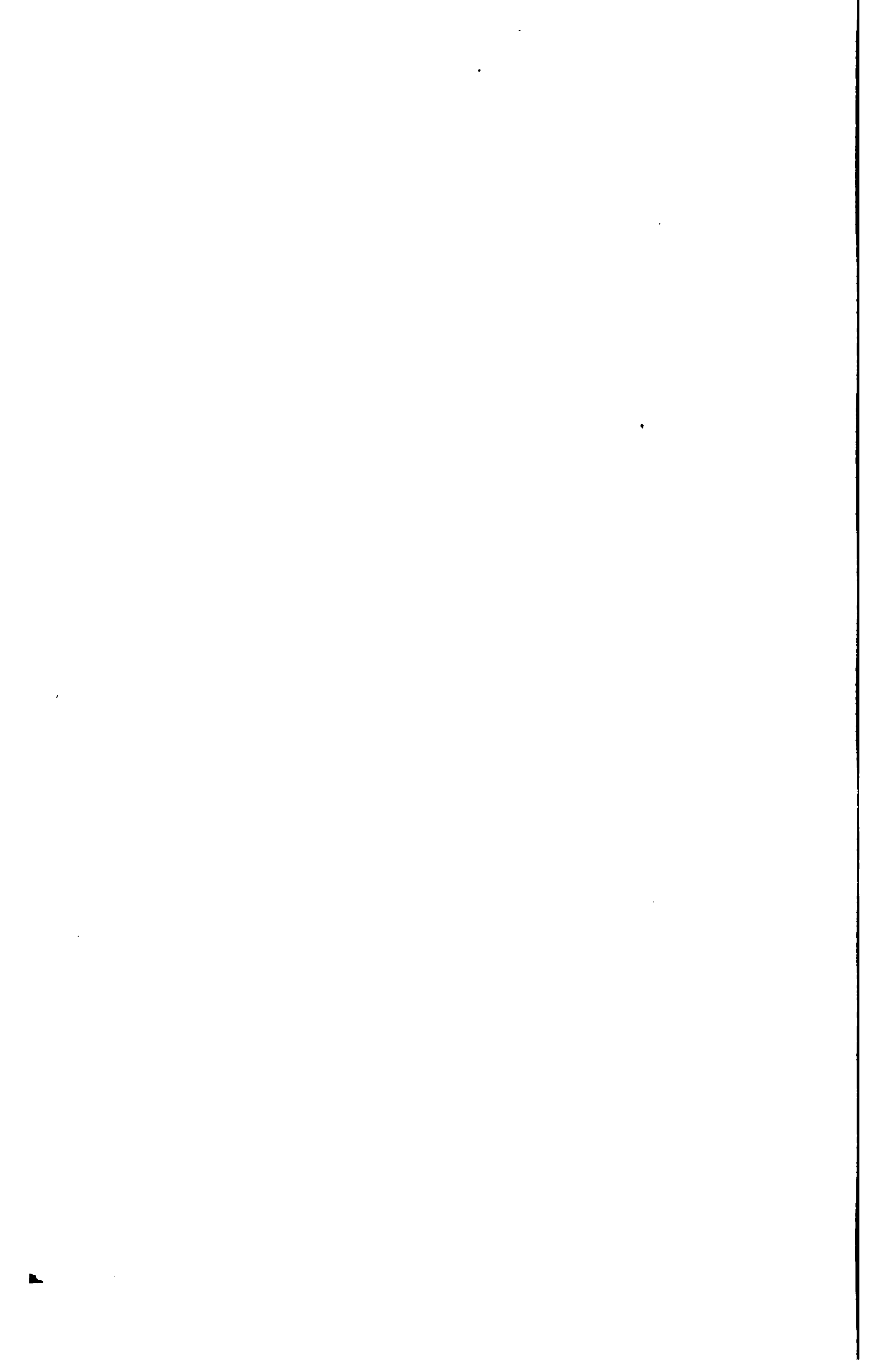
Böcklin hat auf dem Gebiete der Maltechnik ganz selbständige Wege betreten. Sein technisches Verfahren war von dem seiner Zeitgenossen in mancher Hinsicht verschieden und galt lange Zeit als ein Buch mit sieben Siegeln; erst wenige Jahre vor des Meisters Tod wurden Einzelheiten darüber bekannt. In dem vorliegenden Bande hat der Verfasser alles vereinigt, was über das technische Verfahren des grossen Malers bis jetzt in die Oeffentlichkeit gedrungen ist und zum erstenmale versucht, in zeitlicher Aufeinanderfolge ein Bild der Böcklinschen Technik zu entwerfen, wie es in solcher Vollständigkeit kaum von einem Künstler der Jetztzeit oder der Vergangenheit zu geben möglich war. Zahlreiche Einzelheiten verdankt er auch der näheren Umgebung des Meisters und insbesondere dem langjährigen Freunde des Böcklinschen Hauses, Herrn Maler S. Landsinger, der die hier als Titel eingefügte Nachbildung des Porträt-Reliefs beigesteuert hat.

Die grosse Bedeutung Böcklins lässt es berechtigt erscheinen, die „Sammlung maltechnischer Schriften“, welche das gesamte Gebiet der Maltechnik in Einzeldarstellungen, sowohl in technisch-chemischer als auch in physikalisch-optischer Hinsicht umfassen soll, mit einem Werke über die Technik des Meisters einzuleiten. Als kleinen Beitrag zur Kenntnis von dem Schaffen Böcklins, der auch im Nebensächlichen der Technik mit regstem Eifer vorbildlich tätig war, übergebe ich diesen Band der Oeffentlichkeit.

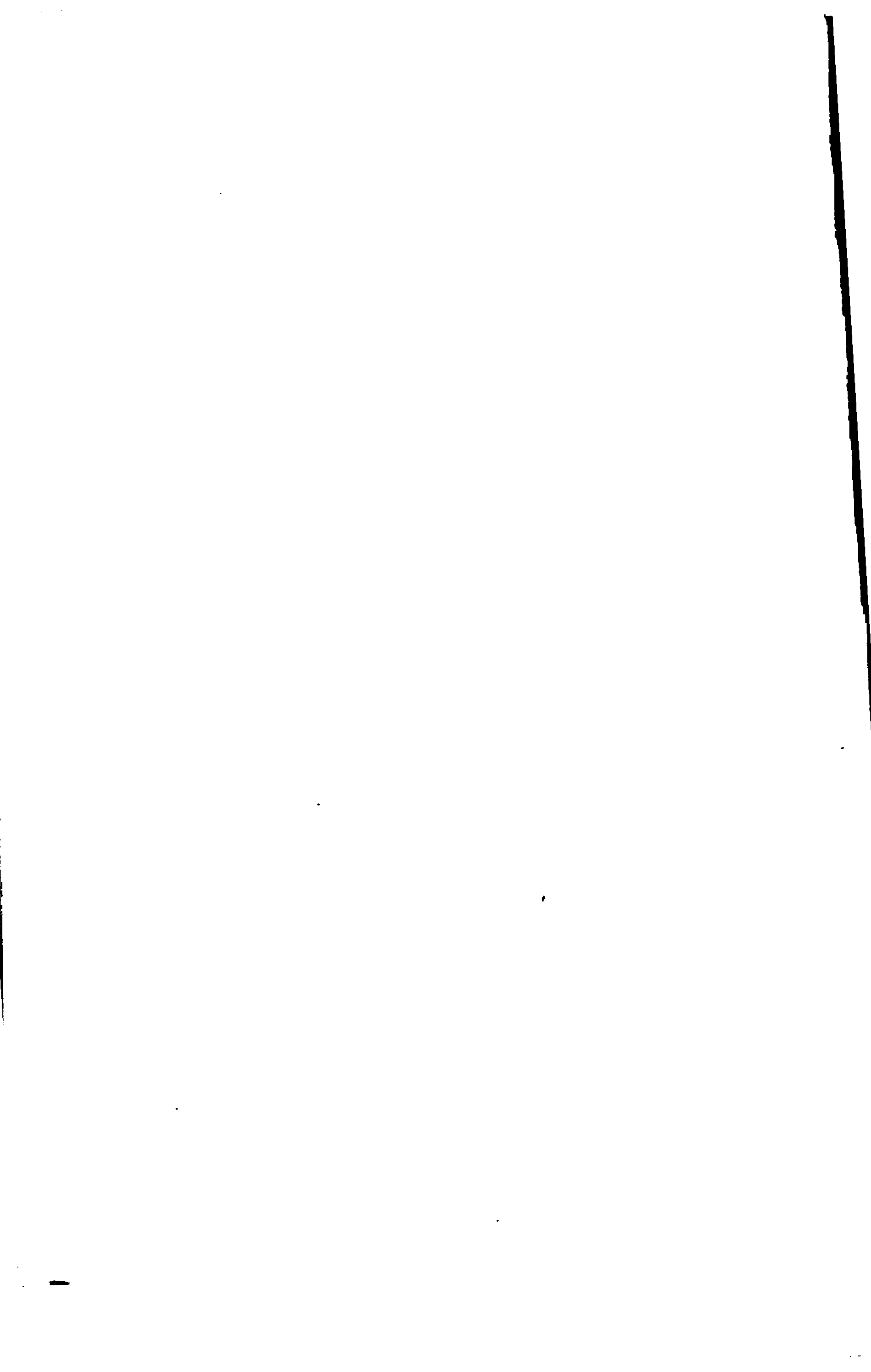
Der Verfasser.

München, im Januar 1906.

Inhaltsangabe.

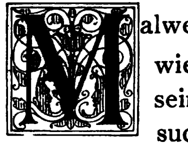


Böcklins Technik.



I.

Persönliche Erinnerungen.

alweisen sind Ausdrucksmittel. Ebenso wie jeder Künstler für die Darstellung seiner künstlerischen Ideen eine Form sucht, die seiner Individualität zu eigen ist und an welcher man ihn von vielen anderen unterscheidet, so ist es auch mit der Farbe.

„Wenn Rembrandt zur Hervorrufung seines zauberischen Helldunkels und der gesperrten Lichtwirkung satter, brauner Goldtöne bedurfte, so wusste er ganz genau, durch welche Mittel er sein Ziel erreichen konnte. Man sieht es seinen Bildern auch an, dass ihm die „Technik des Malens“ keinerlei Schwierigkeiten bereitete. Versuchen wir es aber einmal, ein Rembrandtsches Bild zu kopieren, dann stehen wir vor ebensovielen Rätseln, als Farbenschichten zu bemerken sind. Warum, so fragt man, ist es nirgends verzeichnet, welches die Reihenfolge der Arbeit, welches das Bindemittel und das System war, nach welchem dieser grosse Meister gemalt hat? Selbst Rembrandts Schüler Hoogstraeten, der ein ganzes Buch über hollän-

dische Malerei verfasste, hat es nicht für wichtig genug gehalten, der Nachwelt darüber zu berichten, und er hätte es doch jedenfalls wissen müssen! Treten aber einmal Jahrhunderte zwischen eine Zeit und die andere, dann ist es vollends unmöglich, über Einzelnheiten der Technik, die doch nicht minder wissenswert wären, Sicherheit zu erlangen."

„Wie es bei Rembrandt und anderen viel bewunderten Meistern früherer Perioden der Fall ist, so wird es auch mit den grossen Künstlern unserer Tage einmal geschehen. Man kann sogar behaupten, dass selbst über die bekannteren unserer Zeitgenossen weder sichere noch authentische Nachrichten bezüglich ihrer Malart vorhanden sind, so dass der Kunstforscher späterer Tage ebenso auf Vermutungen angewiesen sein wird. Und doch hätten nicht allein unsere Künstler, sondern auch die Direktionen der Kunstinstitute ein grosses Interesse daran, darüber genauer informiert zu sein; die ersteren wegen des Vergleiches mit anderen Malweisen, die letzteren wegen der Art des Konservierens und Restaurierens der ihnen anvertrauten Kunstschätze. Deshalb gewinnt jede Nachricht, die über die Technik eines unserer geschätzten und teuer bezahlten ersten Künstler bekannt wird, den Charakter eines Dokuments. Und solche Dokumente sollten wir sammeln; sie sollten zum Studium unserer jüngeren Künstler und zur Anregung beim Schaffen der kommenden Generation verwendet werden."

Diese Sätze schrieb ich als Einleitung eines Artikels über ein Gespräch, das ich anfangs August 1896

mit dem Meister Arnold Böcklin über seine Technik führte und in der Zeitschrift „Das Atelier“*) veröffentlichte.

Dann hiess es wie folgt:

„Die beiden Künstler, deren Namen die Aufschrift dieser Zeilen führen, stehen im Zenith ihres Schaffens: die Nation ist mit Recht stolz auf ihre Werke, und doch sind über deren Technik nur ungewisse Nachrichten ab und zu bekannt geworden. Von Böcklin ist es längst kein Geheimnis, dass er auf die von vielen als Nebensache bezeichneten Details technischer Natur ganz besondre Sorgfalt verwendet, und dass er die farbenglühenden Effekte auf seinen Bildern mit anderen Mitteln zu erreichen weiss, als mit unserer allgemein üblichen Ölfarbe.“

Das Gespräch hatte folgenden Inhalt, den ich mir noch am gleichen Abend**) wortgetreu aufgezeichnet habe.

„In den 50er Jahren fing ich an“, so erzählte Böcklin, „allerlei zu probieren; ich sah, dass es so, mit den gewöhnlichen Ölfarben nicht geht. Zuerst versuchte ich es mit Leim, warm gehalten, indem die Leinwand von rückwärts nass gemacht wird. Aber

*) VII. Jahrg. Heft 9, Anfang Mai 1897. Maltechnik von Böcklin und Thoma.

**) Es war der Abend des nämlichen für den Verfasser denkwürdigen Tages (11. Aug. 1896), da der Meister, von befreundeter Seite auf dessen Arbeiten in bezug auf alte Maltechniken aufmerksam gemacht, es sich nicht nehmen liess, die vier Stiegen zum Atelier zu erklimmen, um sich über die Manier der antiken Stuckomalerei unterrichten zu lassen, trotzdem er infolge eines schweren Schlaganfalls nur mühevoll Treppen stieg.

zuviel Leim macht die Malschichte leicht brüchig und die Leinwand ist während der Arbeit immer wellig und buckelig. Ich fing dann an, alte Bücher über Malerei zu lesen, Vitruv, Plinius, Cennini, Lomazzo, Vasari, Armenini, dann Lessing und Theophilus."

Und was haben Sie daraus profitiert?

„Nicht sehr viel! . . . ."

„Es kam dann eine Periode mit Eigelb zu malen und den Firnis gleich dazu zu mischen (Ei-Öl-Emulsion). So ist das grosse Bild, die „Kreuzabnahme", das in der Ausstellung der Münchner Sezession 1894 ausgestellt war, gemalt. Die „Meeresidylle" in der Schackgalerie ist mit Eigelb allein auf Oelgrund gemalt und hat infolgedessen auch Sprünge bekommen. Nicht zu stark geleimte Gründe sind für diese Malart vorteilhafter."

Warum gaben Sie die Ei-Firnisfarbe auf?

„Weil sie so arg stinkig wird und dies doch während der Arbeit zu unangenehm wurde; ein Konservierungsmittel war mir damals*) nicht bekannt. Ich versuchte dann mit Firnisfarben zu malen, indem ich das Bindemittel der Farben aus 1/3 Kopal und 2/3 Leinöl bereitete. Die „Pietà" ist so gemalt, die „Toteninsel", die Promotheus-Bilder und manche andere, auch das Porträt der Frau Gurlitt, das letztere Bild auf einer Zinkplatte. Aber diese Farbe trocknet schwer, und bei wiederholtem Uebermalen wird die Malerei nicht mehr so brillant, als man gerne möchte; vor allem ist das langsame Trocknen lästig."

*) Die „Kreuzabnahme" ist 1876 in Florenz gemalt.

Und womit malen Sie jetzt?

„Ich mache mir eine Kirschgummi-Tempera mit Oel an; dabei schütte ich das Oel auf den in Wasser geweichten Kirschgummi, rühre tüchtig durch und koche das Ganze am Feuer zusammen. Die mit diesem Bindemittel gemischte Farbe trocknet unmerklich heller auf; ich male damit fast ganz fertig, nur muss man trachten, dass alles möglichst flüssig ineinander gemalt wird."

Vor einiger Zeit gab mir eine Schweizer Malerin, Frl. W. ein Rezept, bestehend aus Ei, Honig, Essig, welches von Ihnen stammen sollte? Ist dies richtig?

„Nein, ich habe niemals mit Honig gemalt, wohl aber mit Weihrauch Versuche gemacht; dieser löst sich aber nur sehr schwer auf."

Ueber die Technik der „alten Meister" befragt, erklärte Böcklin, dass die besten mit Tempera gemalt hätten, mitunter nur manche Teile der Bilder. Bestimmt glaube er dies von Rembrandt, oftmals habe auch Rubens die Technik angewendet.

Maler S. Landsinger, bekanntlich einer der wenigen Schüler Böcklins und mit dem Meister durch lange Jahre befreundet, ergänzte die obigen Angaben dahin, dass der Meister ausser den obigen Malarten noch viele andere Kombinationen der Tempera-Untermalung und Uebermalung mit Firnis-Ölfarben angewendet habe, und dass bei der grossen Zahl seiner Schöpfungen Böcklin selbst sich manchesmal nicht mehr genau erinnern dürfte, in welcher Manier das

eine oder andere seiner Bilder gemalt sei. Das Anreiberezept für die Firnisfarben, womit die besten Bilder Böcklins in der Florentiner Zeit gemalt seien, gab Landsinger wie folgt an: Kopal (engl. Kutschenlack) 1/2 Teil, Venet. Terpentin 1/4 Teil, Terpentin oder Petroleum 1/4 Teil. Mit „Firnis" habe Böcklin während seines Florentiner Aufenthalts in den Jahren 1878—1885 und im Beginn der Züricher Zeit gemalt.

Diesen Aufzeichnungen vom Jahre 1896 wäre noch nachzutragen, dass Anfang Mai 1897 Dr. Bayersdorfer, aus Florenz zurückgekehrt, die Nachricht brachte, Böcklin habe die Malerei mit der Emulsion von Kirschgummi und Oel wieder aufgegeben und verwende nunmehr eine Mischung von Eiklar mit gebleichtem Leinöl.

Am 12. August 1898 hatte ich abermals ein Gespräch mit dem Meister über Technik, das letztemal, da mir die Freude des Zusammenseins mit ihm vergönnt war. Leider hatte damals schon seine frühere Frische sehr nachgelassen, das Sprechen strengte ihn merklich an, sodass man nur mit Mühe seine Worte verstehen konnte.

Es war von antiker Enkaustik und der römisch-pompejanischen Wandmalerei die Rede und da er wusste, dass es mich interessieren würde, machte er mich auf geglättete Freskomalereien im Kloster Stein a. Rhein aufmerksam, die er vor vielen Jahren gesehen. Wie unermüdlich er immer noch an der Lösung des Problems tätig war, seine Technik auf die womöglich höchste Stufe zu bringen, beweist der

Umstand, dass er abermals das Bindemittel für Farben zu verbessern trachtete. Er hatte nämlich in neuester Zeit sich einer gut zusammen gequirlten Mischung von Kirschgummi mit Kopaivabalsam bedient. Als weisses Pigment fand er Kaolin und Schwerspat sehr geeignet; sie erforderten aber viel Bindemittel.

II.

Uebersicht über die Quellen für Böcklins Technik.


nzwischen sind Jahre vergangen. Der Tod hat dem Meister den Pinsel für immer aus der Hand genommen und ihm den Kranz von unverwelkbarem Lorbeer aufs Haupt gedrückt. Böcklin starb (16. Jänner 1901), aber schon lange vorher wurde die aussergewöhnliche Bedeutung dieses wahrhaft „grossen Meisters“ erkannt und sein künstlerisches „Werk“, nicht minder auch seine Persönlichkeit, insbesondere gelegentlich seines 70. Geburtstages, dem allgemeinen Verständnis durch Essays und literarische Abhandlungen näher gebracht.

Unter der zahlreich angewachsenen Böcklinliteratur, die ihn uns als Künstler, als Maler, als Menschen, als Poeten schildert, sind jene Schriften für die uns gestellte Aufgabe von besonderem Wert, die authentisches Material über seine Technik und seine Art des Schaffens enthalten. Schon 1898, also drei Jahre vor Böcklins Tod, hatte die Zeitschrift „Pan“

Rudolf Schicks „Tagebuchaufzeichnungen aus den Jahren 1866—1869 über Arnold Böcklin" abgedruckt,*) eine Publikation, die zum erstenmal Aufschluss gab über technische Einzelheiten, über künstlerische Eigentümlichkeiten, über Naturstudium, Komposition und Farbengebung des Meisters. Mit „Eckermannscher Hingebung und Wahrheitsliebe" hat Rud. Schick jedes Gespräch mit Böcklin aufgezeichnet und uns damit einen Einblick in die Freuden und Leiden des sich der Vollkommenheit immer mehr nähernden Künstlers gewährt. Freilich waren es nur drei kurze Jahre, die dem jungen Künstler vergönnt waren, mit Böcklin zusammen zu sein; aber dennoch sprechen die Blätter es deutlich aus, wie reich an künstlerischem Schaffen einerseits und aufrichtiger Bewunderung andererseits diese Zeit gewesen ist.

Material für eine Zusammenfassung von Böcklins Maltechnik bietet uns dann weiter die nach dessen Tod erschienene Literatur: Gustav Floerkes „Zehn Jahre mit Böcklin"**), worin wir den „Menschen" mit all seinen künstlerischen Eigenschaften als Persönlichkeit geschildert finden, kommen für die Florentiner Zeit von 1881—91 in Betracht. Aus den „Tagebüchern" von Otto Lasius***) und aus der „nach den Erinnerungen seiner Züricher Freunde" herausgegebenen

*) Dann gesondert herausgegeben von Hugo v. Tschudi, gesichtet von Dr. Cäsar Flaischlen, Berlin 1901. (Verlag von F. Fontane & Co.)

**) München 1901. Bruckmanns Verlag. (II. Aufl. 1902).

***) Herausgegeben von Maria Lina Lasius. Berlin 1903. F. Fontane & Co.

Schrift von Adolf Frey*) erhalten wir Aufschluss über die glücklichste Schaffensperiode des Züricher Aufenthaltes (1885—92). Daran schliessen sich noch Ernst Würtenbergers kleine Abhandlung: „Arnold Böcklin, Einiges über seine Art zu schaffen, seine Technik und seine Person“,**) sowie die Böcklin-Biographien von Henri Mendelsohn***), Heinrich Alfred Schmid†) und Fritz v. Ostini††). Die letzterwähnten werden mehr dem geistigen Gehalte von Böcklins Schaffen gerecht und schildern den Werdegang des „Künstlers“. Hier möge auch noch eine kleine, kürzlich erschienene treffliche Schrift von Hanns Floerke erwähnt sein, die uns den „Dichter Arnold Böcklin“†††) an der Hand seiner unsterblichen Werke begreiflich macht und uns „den Umfang dichterisch verarbeiteter, von dem Gehirn der schöpferischen Persönlichkeit durchgesiebter Naturanschauung, die in seinen Werken als tiefe neuartige Naturerkenntnis wieder sichtbar zutage tritt“, erkennen lehrt.

Um nun aus diesem reich vor uns ausgebreiteten Material ein Bild der Technik, d. h. des jeweiligen Entstehens einer Malerei zu gewinnen, wird es nötig

*) Stuttgart u. Berlin 1903. J. G. Cottasche Buchhandlung.

**) Berlin 1902. Dreililien-Verlag.

***) Geisteshelden (Biographien), 40. Bd. Berlin 1901. Ernst Hofmann & Co.

†) Im grossen Böcklinwerk der Photogr. Union (Bruckmann. München.)

††) Künstlermonographien. Bd. 70. Bielefeld u. Leipzig 1904. Velhagen u. Klasing.

†††) München u. Leipzig. 1905. Georg Müller.

sein, die einzelnen Schaffenszeiten des Meisters für sich zu betrachten und rein zeitlich die Quellen auseinanderzuhalten, die hiefür in Betracht kommen. Es wird sich dabei freilich herausstellen, dass für bestimmte Schaffensperioden die Nachrichten sehr spärlich fliessen und die zwischen den einzelnen Zeugnissen vorhandenen Lücken kaum oder nur schwerlich ausgefüllt werden könnten. Gerade bei einem Künstler, wie Böcklin, der bis zu seinem Lebensende unermüdlich tätig war, und fortgesetzt darauf ausging, den ihm für die Bildwirkung erstrebenswerten Farbenreiz auf die womöglich höchste Stufe zu bringen, der wie kaum ein zweiter einen grossen Teil seiner Kraft technischen Experimenten in immer neuen Variationen gewidmet hat und mithin sich eine ungeheure Summe von Erfahrung zu eigen gemacht haben musste, — gerade bei diesem Künstler sind die erwähnten Lücken am meisten bedauerlich.

Sehen wir nun genauer zu, so können wir für die einzelnen Schaffenszeiten auch diejenigen Nachrichten bezeichnen, die uns in der Böcklinliteratur bis jetzt zur Verfügung stehen:

Ueber Böcklins Jugendzeit und den ersten römischen Aufenthalt (1850—57) sind, unbedeutende Hinweise abgerechnet, soviel wie gar keine Notizen vorhanden, die auf Technik Bezug haben.

Die weiteren Aufenthalte in Basel, Hannover, München und Weimar (1857—1862) sind deshalb interessant, weil hier schon der „spätere Böcklin" mit voller Macht in die Erscheinung tritt und er sich in verschiedensten Techniken bewährt. Schick (S. 172

und 206) berichtet von den Leimfarbenbildern für Wedekind in Hannover, auch Floerke spricht von technischen Versuchen mit „punischem Wachs“ (Wachsseife) und in Fresko (S. 164, II. Aufl.)

Leider ist nirgends etwas darüber verzeichnet, in welcher Malweise Böcklin damals seine Bilder ausführte. In diese Zeit fallen u. a. der grosse „Pan im Schilf“ (Pinakothek), „Jagd der Diana“ (Basel), der „Panische Schreck“ und „Geisselnder Eremit“ bei Schack.

Der zweite römische Aufenthalt (1862—66) und ein Teil des darauffolgenden in Basel (1866—71) mit seinen technischen Versuchen hat in Schicks Tagebuchaufzeichnungen einen Berichterstatter gefunden, wie er in dieser Ausführlichkeit kaum jemals überboten werden könnte. Allerdings beginnt Schick erst mit dem Jahre 1866, aber in seiner Wissbegierde forscht er auch nach technischen Einzelheiten der kurz vorher verflossenen Zeit, ja er kommt auch auf ganz frühe Malweisen und Versuche zu sprechen. Diesen Aufzeichnungen zufolge hat Böcklin kaum mehr experimentiert als damals, ausgenommen vielleicht die Züricher Zeit, da er die Oel- und Firnisfarbe gegen die Kirschgummi-Tempera vertauschte. In diese Periode fallen die berühmtesten Bilder der Schackgalerie („Amaryllis“, „Villa am Meer“), die „Magdalena an der Leiche Christi“ (Basel), die „Wiesenquelle“ (Dresden), die Fresken der Villa Sarasin und im Treppenhaus des Baseler Museums, viele Porträts, die enkaustischen Versuche und anderes, wovon weiter unten die Rede sein wird.

Was den folgenden zweiten Münchener Aufenthalt (1871—74) betrifft, so lassen uns die Quellen ziemlich im Stich. Nach den wenigen Andeutungen bei Floerke (S. 164) hätte Böcklin damals sich mit Eitempera befasst, die er 1874 „zuerst“ in München und Florenz einführte. Diese Nachricht widerspricht aber der Notiz bei Schick (S. 105), wonach sich der Meister schon 1864 dieser Technik bedient hätte. Bestätigt wird hinwiederum die Tatsache durch die im vorigen Abschnitt mitgeteilte Aeusserung Böcklins, dass die in jener Periode entstandene „Meeresidylle“ bei Schack mit Eitempera gemalt ist.

Jedenfalls hatte aber Böcklin in der fraglichen Zeit auch seine früher bewährt befundene Oeltechnik oder Kombinationen von Tempera und Firnisfarbe weiter geübt. In diese Periode fallen Gemälde wie die „Pietá“ (Nationalgalerie), die nach Böcklins eigener Aussage (s. oben) mit Firnisfarbe gemalt ist, der Baseler „Kentaurenkampf“, das „Selbstbildnis mit dem fiedelnden Tod“ u. a.

Der Florentiner Aufenthalt von 1874 bis 1885, vielleicht die künstlerisch fruchtbarste Zeit des Künstlers, wird technische Versuche nicht mehr in dem Masse wie früher gestattet haben, denn der Künstler war mit Arbeiten überhäuft und hatte vollauf zu tun, die vielen Bestellungen auszuführen. Technische Notizen aus dieser Zeit fehlen bisher vollständig, nichtsdestoweniger sind nach den Mitteilungen seines Schülers S. Landsinger die Jahre im fortgesetzten Ausbau des Technischen, auf das Böcklin so ungeheuren Wert gelegt hat, verflossen. Von den

Hauptbildern dieser Zeit seien nur die folgenden genannt: „Flora Blumen streuend“ die „Kreuzabnahme“, die Prometheusbilder, „Toteninsel“ in mehrfacher Variation, „Frühlingserwachen“, „Dichtung und Malerei“, „Im Spiel der Wellen“, „Schweigen des Waldes“, der „heilige Hain“, Porträts von Bayersdorfer u. a.

Ueber die Züricher Zeit von 1885—1892 stehen uns dann wieder genauere Daten von Otto Lasius, Frey und Würtenberger zur Verfügung, die teils durch des erstgenannten Verkehr mit dem Meister selbst, teils durch dessen Schüler Albert Welti authentisch bezeugt sind. Auch Floerke trägt zur Kenntnis der technischen Einzelnheiten dieser Zeit seinen Teil bei. In diese Periode fällt das Zurückgreifen auf die Kirschgummitempera des Theophilus und das Bestreben, durch Annähern an die Technik der alten niederländischen Meister sich dem Ideal koloristischer Vollkommenheit zu nähern, welches Böcklin sein ganzes Leben beschäftigte. Von Werken dieser Periode seien erwähnt: „Spiel der Najaden“ und „Vita somnium breve“ (Baseler Museum), „Sieh' es lacht die Au!“, „Römerschlacht“, „In der Gartenlaube“, der „heilige Antonius predigt den Fischen“ u. a.

Dieselben technischen Probleme hatten Böcklin auch noch in seiner letzten Florentiner Zeit von 1893 bis zu seinem Tod lebhaft beschäftigt. Denn immer noch nicht völlig befriedigt mit den erzielten Resultaten, veranlassten ihn neue Versuche noch in seiner letzten Schaffenszeit zum abermaligen Wechsel seiner Bindemittel. Erst der Tod hat dem nimmermüden Streben für immer ein Ziel zu setzen

vermocht. Was in dieser letzten Periode von technischen Details an die breitere Oeffentlichkeit gedrungen ist, beläuft sich auf die wenigen Nachrichten einiger mit dem Meister innig befreundeter Männer, denen der Zutritt von der um das Wohl des Meisters treu besorgten Familie gestattet war.

Für diese Zeit kommen in Betracht: „Venus Genetrix", der „Krieg", „Landschaft mit Jagd der Diana", die „Pest" und die unvollendet nachgelassenen Werke.

III.

Kritik der Quellen für Böcklins Technik.



m zu einer richtigen Erkenntnis der Böcklin eigenen Maltechnik zu gelangen, wird es vor allem nötig sein, den Wert der uns vorliegenden Nachrichten genauer zu prüfen; denn so ohne weiteres hinnehmen kann man die mitunter nur vom Hörensagen stammenden Berichte nicht, weil sie entweder unrichtig oder nicht genau sein können.

Jenen Gewährsmännern wird naturgemäss am meisten Gehör zu schenken sein, die aus Böcklins eigenem Munde über die Art seines Schaffens und seiner technischen Hilfsmittel Kunde geben.

Zu diesen gehört ohne Frage in erster Linie Rudolph Schick. Es wurde ihm zwar von einzelnen Seiten der Vorwurf gemacht, er habe ohne Verständnis, nur mit der Genauigkeit eines Aktenmenschen Böcklins Aussprüche „registriert“ und er wäre auch geistig gar nicht auf der Höhe gestanden,

um Böcklins Intentionen begreifen zu können. In der Tat ist das Urteil, das Böcklin selbst über den „ordnungsliebenden, hoffnungsvollen Jüngling" gefällt hat (s. Floerke S. 194, 195), nicht besonders günstig. Fast sollte man glauben, dass Böcklin den jungen Künstler gar nicht ernst genommen habe. Aber erstens gab es kaum jemand, über den sich Böcklin nicht in fein sarkastischer Art lustig zu machen liebte, (nicht zum mindesten auch über sich selbst!), und zweitens wird er kaum einen jungen Künstler durch drei Jahre hindurch in unausgesetztem freundschaftlichen Verkehr als Schüler um sich geduldet haben, wenn dieser ihm nicht auch als Mensch sympathisch gewesen wäre. Ja, als Böcklin durch Burckhardts Vermittlung die Ausschmückung des Treppenhauses im Baseler Museum übertragen wurde, forderte er Schick, der in Rom zurückgeblieben war, auf, ihm dabei zu helfen. Schick sagte zu und traf am 16. Aug. 1868 in Basel ein (s. Tschudis Bemerkung, Schick S. 140). Daraus ist zu folgern, dass Schick doch nicht so schlimm gewesen sein muss, wie er im Floerkeschen Buche gezeichnet ist.

Gerade der dort gegeisselten Ordnungsliebe und peinlichen Akuratesse des „Musterknaben", der „vor einer Studierreise sich das Skizzenbuch präparierte und mit einer sauberen Aufschrift versah, z. B. Studierreise nach Wälschtirol, Sommer 79. Begonnen am 1. August; und wenn es glücklich ganz voll war, darunter schrieb: abgeschlossen den so und sovielten, Gottlieb (!) Schick"; der neben eine in sein Skizzenbuch „ganz genau lebensgross abgezeichnete Genziane

geschrieben: blühte am 20. August da und da, so und so hoch etc. und dazu den botanischen (nachgeschlagenen) Namen“, und was sonst noch alles von schrullenhaften Junggesellen-Eigenheiten angeführt ist — gerade dieser Ordnungsliebe müssen wir dankbar sein, denn nur durch sie haben wir einen so kostbaren Schatz von Tagebuchaufzeichnungen in Händen, mit denen alle anderen Erinnerungen und Gedenkblätter überhaupt kaum verglichen werden können.

Noch eins wurde Schick zum Vorwurf gemacht: Seine Aufzeichnungen seien nicht verlässlich, teilweise direkt falsch. Diese Anschuldigung ist vielleicht auf eine missmutige letzte Aeusserung des Meisters zurückzuführen, der von jeher gegen das viele „über Kunst Schreiben“ aufgebracht, kein günstiges Urteil über Schicks Buch abgab, als es ihm noch kurz vor seinem Tode zu Gesichte kam. In der Tat sind ja manche Stellen bei Schick zu finden, die mit später bekannt gewordenen oder geäusserten Ansichten Böcklins nicht im Einklang stehen; wenn man aber bedenkt, wie häufig Böcklin selbst, nach Aussage seiner späteren Umgebung, seine Meinung über künstlerische Dinge geändert hat, dann kann man Schick kaum dafür verantwortlich machen, dass er eben die frühere des Aufzeichnens für wert gehalten hat.

Soviel ist aber sicher: In zweifelhaften Fällen muss unter allen Umständen der Schickschen Version der Vorzug gegeben werden, denn dieser hat seine Aufzeichnungen unter dem frischen Eindruck des Gehörten, sozusagen phonographisch gemacht und er tat dies, so gut er es eben imstande war. Freilich, der

Feuergeist eines Floerke war ihm nicht gegeben; aber technische Angaben bei Floerke sind umsomehr nach Schick richtig zu stellen, als Schick in diesen Dingen sicherer Bescheid wusste. So möge als Beispiel angeführt werden, die Bemerkung bei Floerke (S. 164), „von Böcklins für Schack gemalten Bildern war eines, ein antikes Oktoberfest (die erste Form von Vinum bonum und Vinum optimum) mit Weihrauch gemalt, d. h. die Farben damit gemischt. Die zunächst blinde Malerei wurde durch Uebergehen mit einem heissen Eisen wie mit einem festen durchsichtigen Firnis überzogen. (Schack refüsierte übrigens das Bild).“

Vergleicht man dazu, was Schick über die Malerei mit Weihrauch (und Sandrog) sagt (S. 75, 76, 104, 153, 218) so wird man zur Ueberzeugung kommen, dass hier möglicherweise nicht das „Oktoberfest“, sondern die erste Version der „Villa am Meer“ (anfänglich auch Iphigenia betitelt) gemeint sei. Vom „ersten „Oktoberfest“ berichtet Schick (S. 105), es wäre 1864 in Eitempera, nach Passinis Manier, unter Zusatz von Glyzerin gemalt, Böcklin hatte es (24. Okt. 1868) noch im Atelier und er fügt dann noch berichtigend hinzu, das „Oktoberfest“ auf einer alten gekitteten Tischplatte gemalt, „sei nicht eigentliche Wachsmalerei, sondern alles durcheinander.“

Was aber Floerke überdies von der Technik des Bildes sagt, trifft vollends auf das Iphigenienbild („Villa am Meer“) zu; dieses wurde nämlich in der von Böcklin „Wachsmalerei“ getauften Art gemalt, indem die mit in Wasser gelösten Harzen angemischten

Farben nach dem Trocknen mit einem Wachsfirnis übergangen wurden. Von einem „heissen Eisen", wie Floerke sagt, ist aber nirgends die Rede, sondern von geschmolzenem Wachs, das eventuell auf die „vermittelst einer Röhre aus einem Kohlenfeuer" erwärmte Fläche aufgestrichen wird. (Schick S. 75). Offenbar liegt hier eine weitere Verwechslung von Seite Floerkes vor, der wohl auf die Versuche in sog. reiner Enkaustik anspielt (s. Schick 182, vgl. 112.)

In Betreff der Zurückweisung nimmt H. A. Schmid in seiner Böcklin-Biographie (S. 38) an, dass unter den drei mit Begleitschreiben vom 23. Dez. 1865 an den Grafen gesandten und von diesem refüsierten Bildern „wahrscheinlich" auch das „erste Oktoberfest" gewesen sei. Aber Schmid folgert dies eben aus den Angaben Floerkes, und weil das Bild 1868 noch (oder wieder?) in Böcklins Atelier in Basel war. Bekanntlich ist aber die „erste Villa am Meer" zurückgewiesen worden, ein Umstand, den Schick nicht zu erwähnen vergass, während er von dem anderen Gemälde nichts dergleichen zu berichten weiss. Und wenn Schack das „Oktoberfest" wirklich zurückgewiesen, wieso befindet es sich denn jetzt in seiner Galerie?

Eine ganz eigene Art von Verwirrung ist in den Böcklins Maltechnik behandelnden Erinnerungen zu verzeichnen, wenn es sich um den Zusammenhang der alten von Böcklin wieder aufgenommenen Methode der Tempera des Mönches Theophilus handelt. E. Würtenberger (S. 11) schreibt z. B. darüber: „Da fand er (Böcklin) im Malerbuche vom Berge

Athos, jenem Dokument der byzantinischen Malweise, ein Rezept des Mönches Theophilus von Paderborn, der Kirschharzgummi als Malmittel verwendet." Welche Wirrnis! Wie kommt Theophilus von Paderborn ins Malerbuch vom Berge Athos und zur byzantinischen Malweise? Gleich darauf folgt die Beschreibung des Malmittels, das aus „Kirschgummi nebst Petroleum, Terpentin und Balsam Kopaivae" bestanden habe. Aber von solch einem Rezept wird man weder bei Theophilus noch im Malerbuch vom Berge Athos nur die geringste Andeutung finden. Das Rezept ging von Würtenberger dann in Frey (S. 83) über; es gilt seither als ein vollkommen authentisches, und da es zu Böcklins spätesten Malmitteln gehört, vielleicht als sein allerbestes.

Dem steht ein sehr interessanter von H. Mendelsohn (S. 217) veröffentlichter Brief des Meisters datiert vom 2. Oktober 1893 gegenüber, in welchem er vollkommen genau die von Theophilus Presbyter beschriebene Kirschgummi- und Eiweiss-Technik mit Oelfirnisüberzug als seine „neue vielmehr alte Malweise" bezeichnet; überdies haben wir noch die aus Böcklins eigenem Munde überkommenen Nachrichten vom Jahre 1896 und 1898 (s. oben im I. Kapitel), die nichts von den genannten Zusätzen (Terpentin und Petroleum) enthalten. In dem nämlichen Briefe ist auch von der später angewendeten Form der Emulsion noch gar keine Rede.

Soll man Floerke glauben, dann hätte Böcklin schon fünf Jahre vorher mit dieser Kirschharztempera ohne jeden Zusatz gemalt, denn der erstere berichtet

(S. 165): „Jetzt (Mitte 1888) malt er mit Kirschharz und Wasser, nach einem von Lessing mitgeteilten Rezept“, und bekanntlich hat Lessing zuerst aus der Theophilus-Handschrift der Wolfenbüttler Bibliothek darauf hingewiesen. Aber auf der nächsten Seite berichtet der nämliche Gewährsmann, (Mitte 1889) habe Böcklin „wieder nach einem Rezept des Theophilus nichts weiter als Wasser, Terpentin und Kopaivabalsam als Bindemittel“ benützt. Nach einem solchen Rezepte wird man jedoch vergeblich bei Theophilus suchen, denn weder Terpentin noch Kopaivabalsam sind dort überhaupt erwähnt, und überdies ist keines dieser beiden Materien mit Wasser ohne weiteres mischbar! Die Nachricht ist demnach in zweifacher Hinsicht anfechtbar.

Aus diesen Gründen erheischt die uns gestellte Aufgabe, ausser der Sichtung aller technischen Nachrichten, überdies auch noch die Prüfung der einzelnen Rezepte selbst. Denn wir finden unter den angeblich als Malmittel verwendeten Mischungen auch solche, deren Wert uns auf den ersten Blick fremdartig anmutet und von deren Tauglichkeit wir uns erst durch das ad hoc angestellte Experiment überzeugen müssten. So finden sich auch bei Schick Angaben, die nicht gleich verständlich scheinen, wie z. B. die vielerwähnte Malerei mit „Weihrauch und Sandrog“, und aus späterer Zeit hören wir von Emulsionen, die in solcher Zusammenstellung bisher nicht verwendet wurden. Es wird durch diese kontrollierenden Versuche vielleicht möglich sein, einerseits den Spuren von Böcklins technischen Experimenten zu

folgen und dabei festzustellen, welche Vorzüge gegenüber anderen die von ihm gebrauchten Malmittel besessen haben, und anderseits durch die dabei zutage tretenden Mängel und Schwierigkeiten die Ursachen kennen zu lernen, warum der Meister diese wieder verworfen hat. Und da es unsere Absicht ist, erklärend und klärend über die Böcklin-Technik zu handeln, sei hier auch gleich der, wohl nur durch einen Druckfehler entstandene „Freskogrund von 40 (vierzig!) Zentimetern Dicke" berichtigt, von dem in einem von H. Mendelsohn (S. 95) veröffentlichten Briefe des Meisters die Rede ist. Es muss natürlich 4 cm heissen. Jeder mit der Technik Vertrautere wird sofort erkennen, dass hier lediglich ein Korrekturversehen vorliegt; nur der Umstand, dass die Angabe in einem Briefe des Meisters, dem mithin die Bedeutung eines Dokumentes zukommt, enthalten ist, veranlasst uns, dies besonders festzustellen.

IV.

Art des Schaffens. Einfluss auf die Technik und Koloristik.

Böcklins Maltechnik hängt so sehr mit der Art seines Schaffens zusammen, dass man die eine ohne die andere nicht verstehen kann. Jeder künstlerisch selbst Tätige wird darüber kaum im Zweifel sein, dass der schöpferische Gedanke oder das Phantasiegebilde erst durch die Form der Gestaltung d. h. durch Licht und Schatten, Linien- und Flächenverteilung, Farbenwirkung, bildmässig zum Ausdruck gebracht werden kann. Wir wollen uns deshalb darüber ganz kurz fassen, denn jeder weiss, wie verschiedenartig der Weg vom intellektuellen Erfassen einer Idee bis zur Vollendung des Bildwerks beschritten wird: die einen malen direkt nach Natureindrücken ihre Bilder fertig, andere suchen sich zu ihren Bildmotiven geeignete Studien, oder sie fügen Studien aneinander, machen Stimmungsskizzen nach der Natur, zeichnen sich Details und „komponieren“ dann ihr „Motiv“; die anderen gehen von der Bildidee aus, zu der sie

sich erst dann alles nötige Detail zusammenstellen, je nachdem es der darzustellende Gegenstand erfordert.

Bei Böcklin ist es anders. Alle seine Motive sind Phantasieschöpfungen. „Wer Böcklinsche Bilder in ihrer Plötzlichkeit hat entstehen sehen“ sagt Floerke sehr treffend, „der ist überzeugt, dass irgend ein Naturmoment, welches irgend einmal, vielleicht in der Jugend, auf die empfängliche Seele des Künstlers Eindruck gemacht hat, vor seinem geistigen Auge anschaulich aufgetaucht ist, in einem Augenblick, wo eine verwandte, mit jenem sich schnell verbindende Stimmung ihn bewegt, und dass er dieser durch die beseelte Wiedergabe jenes Ausdruck verleiht, oder dass sofort Phantasie und künstlerischer Verstand an die Arbeit gegangen waren, das eine durch das andere zu gestalten und durch schnell sich ankristallisierende Ideenverbindungen zu verdeutlichen und zu beleben.“

„Man überzeugt sich dabei leicht, dass — wenigstens seit der „Meeresidylle“ — es in erster Linie durchaus nur malerische Anschauungen waren, welche seine Phantasie in Bewegung setzten; dass er alles im lebendigen Bewusstsein seiner Darstellungsmittel zur malerischen Vorstellung zusammengeschlossen, und dass er mit der vollendeten, von nun an stets gegenwärtigen Rechnung, mit dem fertigen Bild im Kopf vor die Leinwand getreten sei und sich mit der Darstellung nur so spielend, mit dem Hinauswerfen des Ueberflüssigen und der Beschränkung auf das wirklich zur Sache Sprechende aber angestrengt beschäftigte.

Bei dieser Art des Schaffens ist es freilich unerlässlich, über eine Unsumme von Erinnerungseindrücken zu verfügen; dem direkten Naturstudium fällt dabei nur eine sekundäre Bedeutung zu, ja es ist sogar verständlich, dass das „Modell“ nur hinderlich sein kann, weil der Künstler zu leicht sich zu interessanten Einzelheiten verleiten lässt, die für die Bildwirkung mehr oder weniger gleichgültig sein können. Dass Böcklin „nicht vor der Natur“ gearbeitet hat, bestätigen wohl Floerke (S. 85) als auch Schick und die anderen Gewährsmänner. Aber damit ist nicht gesagt, dass er niemals nach der Natur gearbeitet habe. Im Gegenteil! In der ersten Periode seines Schaffens muss er unendlich viel nach der Natur gemalt haben und nur infolge der zwingenden Einsicht, zwischen Studie und Bild genau unterscheiden zu sollen, ist Böcklin dazu gelangt, sich endlich von der direkten Anlehnung an das Naturvorbild zu befreien. Dabei wurde er aber von seinem ganz ungewöhnlichen Erinnerungsvermögen, seiner fabelhaften Kenntnis und seinem hervorragenden Verständnis der einmal beobachteten Naturformen unterstützt.

Für die Technik des Malens ergibt sich aus der Sache selbst, dass Böcklin nicht wie andere Maler schaffen konnte. Da er kein Naturvorbild vor sich dulden durfte, um die von ihm intendierte Gesamtwirkung nicht zu verlieren, musste er Formen und Farben auf der Bildfläche entstehen lassen, wie er sie brauchte und wie er sie sich im Geiste vorgestellt hatte. Schick gibt einige deutliche Beispiele dieser Art seines Schaffens, des Entstehens von Bil-

dern, wie des „Petrarka“, der „Amaryllis“ u. a.; am allerdeutlichsten wird der von der ersten Anlage bis zur Vollendung eingeschlagene Weg geschildert bei der ‚Wiesenquelle“ (Schick S. 273 u. ff.), und wir erkennen aus dieser Schilderung, wie Böcklin anfangs stets an der Linien- und Farbenkomposition verbessert, verändert und vom Unbestimmten immer mehr ins Entschiedenere übergeht, bis er sich über alles ganz klar geworden ist. Dann erst steigert er die Lichter durch kräftigen Schatten, erhöht die Farbenwirkung durch energischere Farben und Kontraste. Die anfangs nebelhafte Modellierung wird immer bestimmter, bis endlich nur noch die allerhöchsten Lichter und intensivsten Farben zur Vollendung übrig bleiben.

Eigentliche „Skizzen“ zu seinen Bildern scheint Böcklin nicht immer gemacht zu haben. Hin und wieder, so wird berichtet (s. Frey, S. 89), genügte ihm ein mit ein paar Linien leicht hingezeichneter Entwurf, der nicht mehr als die Disposition der Hauptmassen des Lichts und Schattens wiedergab. Er begann direkt auf die Leinwand oder Tafel zu zeichnen, vermied aber meist die Kohlenstriche zu fixieren, um den reinen weissen Grund auf dessen koloristische Mithilfe er, besonders im zweiten Teil seiner Schaffenszeit, grosses Gewicht legte, nicht zu verderben. Aus gleicher Ursache hat Böcklin niemals eingreifende Aenderungen auf Bildern vorgenommen und lieber das Ganze verworfen, die Malerei bis aufs Holz abgekratzt, wenn er mit dem Effekt unzufrieden war oder, wenn er zu der Erkenntnis gelangte, dass es eine bessere Lösung der Aufgabe gäbe, das Gemälde

neu begonnen. Schick gibt davon deutliche Hinweise (S. 293), wie mitunter der Meister dieselbe Idee wieder in Angriff nahm; so ist die obenerwähnte „Wiesenquelle" (Dresdener Galerie), die fünfte oder sechste Umgestaltung. Floerke (S. 71) erzählt von einem Bilde „Veritas", bei welchem die Bewegung des Enthüllens nicht nach dem Sinne des Künstlers zum Ausdruck gebracht war; das Bild hatte Floerke „fertig" gesehen (Zürich 1885), „am andern Morgen war das ganze lebensgrosse Bild abgekratzt und das leere Brett stand da." Ebenso weiss Lasius (S. 68) von einer ähnlichen Rücksichtslosigkeit gegen sich selbst zu berichten, da Böcklin das schon ziemlich weit vorgeschrittene Bild „Vita somnium breve"*) einfach abgehobelt hatte oder abhobeln liess. Das Bild war mit den Aenderungen dem Schaffenden völlig gegenwärtig und deshalb scheint die neue Malarbeit ihm eben viel weniger Mühe verursacht zu haben, als das unvermeidlich gewordene Aendern, das stetige Rücksichtnehmen auf schon vorhandenes Gute und die sich daraus ergebenden Massnahmen. Nach solchen radikalen Entscheidungen entstand das neue Bild „sehr rasch wieder, doch schöner als das erste".

Bei dieser Art des Schaffens ohne jede Skizze, ohne Naturvorwurf oder irgend eine Anlehnung an Studien und dergl. Behelfe war Böcklin beim Beginn des Bildes zum äussersten Masshalten .seiner Mittel gezwungen, er konnte nur mit dünner Farbe anfan-

*) Es war eine weibl. Figur zwischen Lorbeerstämmen, nicht Vita somn. (Berichtigung von Landsinger).

gen, um nichts zu verderben, er musste auch stets mit heller Farbe oder mit dünnen Lasuren arbeiten, solange nicht ein jeder Fleck genau so war, wie er ihn zur ganzen Licht- und Farbenkomposition brauchte.

Massgebend war für ihn stets der koloristische Effekt, den er anstrebte, um die Farbengebung mit dem Inhalt des auszudrückenden Gedankens in Einklang zu setzen. Immer wieder kehren die Fragen der Farbengebung, des harmonischen Zusammenklanges der Töne, der Farbendisposition und der Farbenwechselwirkung in Schicks Aufzeichnungen wieder. Er verstand es, mit den Farben sich auszusprechen und ihnen im Bilde stets die Stelle anzuweisen, die der ihnen zugewiesenen Aufgabe gerade entsprach, und wie sie in die Bildstimmung passte. Mit einer ihm besonders eigenen Feinfühligkeit hatte er sich ein System der Farbenwechselwirkung gebildet, und er beherrschte es ebenso wie die Linienführung, wie den Wechsel von Licht und Schatten oder die Bewegung der Form. Man kann sagen, Böcklins Kolorit wirkt durch die richtige Verwertung der Kontraste, denn in seinen Bildern ist alles auf gegenseitiges Verstärken der Töne berechnet.

„In der Natur“, sagte er, „wirkt alles nur durch Kontraste“ und er seufzte manchmal, das Finden der richtigen Gegenfarbe sei eine schwere Sache, die ihn viel Zeit koste und übrigens nur durch das Gefühl, das sich allerdings veredeln lasse, nicht aber durch Theorie zu lösen sei (Frey S. 108).

Ueber Böcklins Koloristik hier eingehender sich

zu verbreiten, liegt ausserhalb des uns gesteckten Zieles. Nichtsdestoweniger wollen wir hier einige Sätze aus Würtenbergers kleiner Schrift anreihen, die in ihrer Klarheit den von Böcklin verwendeten Prinzipien gerecht werden. Es heisst da S. 4:

„Manchen wird es verblüffen, zu hören, dass Böcklin, der grosse Farbenkünstler, wie er so oft genannt wurde, die Farbe als etwas Sekundäres, als Etwas, was erst in zweiter Linie beim Bilde komme, bezeichnet hat. „Die Hauptsache bei einem Bilde ist die Verteilung von Hell und Dunkel; sobald diese gelöst ist, so ist das Bild fast schon fertig“. Und zwar setzte er durch das ganze Bild hindurch Dunkel gegen Hell und nie Hell gegen weniger Hell, oder Dunkel gegen weniger Dunkel. Seine ersten Skizzen und Notizen zu einem Bilde sind auch nichts anderes als hellere und dunklere Flecken; zur Not erkennt man einen Baum oder eine Figur darauf. Darum haben seine Bilder auch jene starke dekorative Wirkung, auch wenn wir sie in nur kleinen Reproduktionen sehen .....

Nachdem er sich über die Lichtverteilung (hell und dunkel) klar geworden war, machte er auf einem mit Kreide grundierten Zigarrenbrettchen eine Farbenskizze. Diese Skizze gab nichts anderes, als das Verhältnis der Hauptfarben zu einander. Man erkannte auf dieser Skizze kaum den Gegenstand: es war nur ein Anschlagen des Akkordes, in dem sich das Bild bewegen sollte. Dann nach diesen Vorarbeiten, fing er das Bild auf der mit Kreide grundierten Holztafel und noch häufiger auf einer mit Leinwand überzogenen und darauf erst grundierten Tafel an, und zwar machte er eine ganz schwache Andeutung mit heller, dünner Farbe über die etwaige Anordnung der Figuren, Landschaft etc. und dann fing er an irgend einer Stelle gleich auf dem weissen Grunde fertig zu malen an. „Man muss die Phantasie dabei mehr anstrengen“, sagte er, als ich ihn einst darum fragte.

So malte er vielleicht ein rotes Gewand zuerst und dann suchte er dieses starke Rot durch andere, daneben gesetzte Farben „tot zu machen“. Eine Farbe hatte im Bilde also gewöhnlich zwei Funktionen: sie musste die eine dämpfen und die andere heben. Und so ging eine Wechselwirkung seiner Farben durch das ganze Bild hindurch. In den meisten Bildern der Spätzeit lässt sich ein gewisses Farbenprinzip erkennen, das vielleicht das Resultat der obengenannten Wechselwirkung ist. Nämlich ein Bild hatte meistens drei Farbengruppen, rot, grün, blau (grün vielleicht im Vordergrund, rot im Mittelgrund, blau im Himmel), oder rot im Vordergrund (oder unteren Drittel des Bildes) u. s. f. Und in diesen Hauptgruppen kamen jedesmal die zwei anderen fehlenden Farben in kleineren Flächen hinein, z. B. in eine Wiese rote und blaue Blumen; in einen blauen Himmel grüne Blätter und rote Blüten usw. Dabei hat er aber fast immer vermieden, direkte Komplementärfarben nebeneinander zu stellen, vielmehr veränderte er eine dieser Farben um eine Nuance. Hatte er z. B. Rot und Grün nebeneinander zu stellen, so veränderte er Rot durch Blau in eine violette Nuance, oder er veränderte beide Farben um eine Nuance z. B. bei Blau und Gelb: das Blau trieb er ins Grünliche und das Gelb ins Rote (Orange). Oft quälte er sich tagelang an einer einzigen Farbe, bis er die richtige Nuance für die betreffende Stelle gefunden hatte.

In der letzten Periode liebte er es auch, in dreiteiligen Bildern sich auszusprechen. Er ging also noch einen Schritt weiter, nicht nur dass in einem Bilde Farbenmassen gegeneinander gesetzt wurden; er setzte sogar Bild gegen Bild. Um das Mittelbild z. B. recht schattig und dämmerig kühl erscheinen zu lassen, setzte er zwei sonnige Seitenbilder daneben (wie in einem seiner besten Bilder „Horch, es schallt der Hain von Liedern“), oder er machte es umgekehrt wie in der „Mariensage“, wo das lichte Mittelbild der thronenden Maria durch zwei dunkle Seitenbilder gehoben ist, durch die „Heimkehr vom Grabe“ und die „Geburt Christi im Stall“ . . .

Dann hat er auch zu der Predella (Fusstück beim Altarbild) gegriffen, um den Eindruck des Hauptbildes zu verstärken, z. B. im „St. Antonius, der den Fischen predigt“ ist das Weite, Lichtvolle, Silberige des Meeres im Hauptbild erheblich verstärkt durch das dunkle Fusstück, das den Kampf der Fische unter sich auf dem Meeresgrunde darstellt.

Oft ist es ihm aber auch gelungen, in einem Bilde eine düstere, nächtliche Stimmung gegen eine helle, freudige auszuspielen, z. B. in der „Nacht“, in der ergreifenden „Pietà“ der Berliner Nationalgalerie und in der „Melancholie“.

Die letzteren Probleme sind nicht nur für die Farbe von Bedeutung, sondern auch in hohem Grade für die Raumbildung. Die Fläche zum Raume umzugestalten, hat vielleicht keiner so verstanden wie er . . . . und zwar durch die dekorative Wirkung der Farbe, weniger durch das Auflösen der Farbe, wie es durch die dazwischenliegende Luft bedingt ist; wie er z. B. ein starkes Rot im Vordergrund anwendet, um die verschiedenen roten Nuancen des Mittelgrundes zurückzutreiben. Aber auch die Silhouette benützt er als Repoussoir. Ein dunkler Vordergrund mit einer oder mehreren dunkeln Vertikalen, wie Bäumen, Figuren, dient ihm dazu, den beleuchteten Mittelgrund, in dem die Farben stark sind und herandrängen wollen, zurückzutreiben. Er ist unermüdlich im Erfinden von immer neuen raumbildenden Mitteln; wie überraschend wirkt z. B. in der „Gartenlaube“ das Hineinführen des Auges in das Bild durch die Symmetrie der perspektivischen Blumenbeete, wie es Tulpe für Tulpe hineinspaziert, bis es an der Mauer, die quer gegen die übrigen Linien steht, zurückprallt und auf den beiden Figuren haften bleibt. Und wie werden zugleich die Figuren in ihrer Bewegung gesteigert durch die starre Symmetrie der Umgebung. Und wie er vollends durch diese Beschränkung des Raumes dem Bilde einen seelischen Gehalt gibt, ist kurzweg als genial zu bezeichnen.

.... Aber Böcklin sucht immer seine Wirkungen innerhalb der Grenzen der Malerei; nie hat er sich gegen die malerischen Grundgesetze vergangen, oder von der Malerei mehr verlangt, als in ihr zu erreichen war. Selten hat er nur rein Malerisches gemalt; fast immer war eine Idee getragen von dem Malerischen. Wiederum hat er aber nie das Gedankliche das Malerische überwuchern lassen.

Das Gedankliche deckt sich bei ihm mit dem Malerischen vollkommen, es ist eins und unzertrennbar; und dies ist vielleicht überhaupt das Kriterium der höchsten Vollendung in dieser Kunst."

Am meisten beeinflusst ist Böcklins Koloristik von den Werken der Alten, denen er nicht nur grösste Verehrung sondern auch liebevollstes Verständnis entgegenbrachte. Die Einflüsse der italienischen „Meister der Farbe" sind im Laufe seiner Entwicklung unverkennbar zu bemerken, denn er wusste ganz genau, auf welcher Grundlage die Systeme ihrer Bildwirkungen basiert waren. Die schönfarbige Manier des Quattracento war ihm ebenso geläufig wie das Chiaroscuro des folgenden Jahrhunderts und die auf Lasur berechnete Art der Venetianer.

Wie das Studium der Cinquecentisten Böcklin zu den gefärbten Gründen geführt hat, so brachte ihn die eingehendere Beschäftigung mit den Altdeutschen und Altniederländern wieder davon ab. Die „prächtige Wirkung der Farben" an sich, die Böcklin bei jenen Malern so begeisterte und die ausserordentliche Dauer von deren Kunstwerken waren der Anlass zur Beschäftigung mit technischen Problemen, die ihn schon während des zweiten römischen Aufenthaltes und in der Folgezeit immer mehr fesselten.

Der erste sichtbare Einfluss dieser Studien war das Aufgeben des getönten Grundes und gleichzeitig mit dem Verlassen der Leinwand als Unterlage das Bevorzugen der Holztafel nach dem Vorbilde der Alten. In der Florentiner Zeit und noch mehr in Zürich ist es stets der weisse Kreidegrund auf Holztafel, den Böcklin benutzt; seine Farbenkomposition baut sich von nun an auf der weissen Fläche auf.

Stets waren es rein koloristische Momente, die ihn leiteten, und mit diesen Momenten aufs innigste verbunden steht auch die Frage der Bindemittel für die Farben. Beim getönten Grunde diente ihm die allgemein übliche Oelfarbe mit geeigneten Zusätzen von Firnissen, ätherischen Oelen oder Kopaivabalsam vollkommen. Böcklin gab aber die Oelfarbe im Laufe der siebziger Jahre nach und nach gänzlich auf, nachdem er sich für die Firnisfarbe entschieden hatte.

Diesen Zeitpunkt genau fixieren zu wollen (Böcklin selbst soll die „Pietà" als „seinen letzten Oelschinken" bezeichnet haben, Mendelsohn S. 210), ist überflüssig. Wir wissen aus Schicks Aufzeichnungen, dass Böcklin in den sechziger Jahren und früher alles mögliche versucht hat, nicht aus Kurositätshascherei, sondern aus zwingenden Gründen, weil ihm die Mittel der Oeltechnik für die Art seines Schaffens nicht mehr genügten. Mit Oelfarbe kann man eben schwer aus der Gesamtstimmung heraus arbeiten (wenigstens nicht bei grösseren Flächen), weil das Oelbindemittel zu materiell ist, weil bei zu starker Verdünnung der Farben (Lasuren) die Masse dieses Mittels zu sehr vermehrt

wird, das langsame Trocknen aber immer ein Hindernis bei der Weiterarbeit bildet und endlich die Klarheit des Farbentones durch allzuvieles Vermalen leidet.*) Böcklins Art zu schaffen erforderte jedoch ein Bindemittel, das ein langes Hin- und Herprobieren ermöglichte, das die Farben zwar genug binden sollte, ohne aber die Malfläche zu sehr zu belasten, dabei alle möglichen Abstufungen und Verdünnungen zuliess. Mit Oelen und Firnissen war da nicht auszukommen, und dass Böcklin ein möglichst indifferentes, wässeriges Bindemittel (Leim und Tempera) nötig hatte, solange er die Bildkomposition auf der Fläche entstehen liess, ist leicht begreiflich.

In den folgenden Abschnitten werden wir darüber ausführlicher zu handeln haben. Wir müssen aber alle die Versuche des Meisters, das fortgesetzte Streben die Mittel zu verbessern, stets im Hinblick darauf ansehen, dass er sich sein Material für s e i n e speziellen Zwecke, für seine ganz besondere Art des Schaffens zurecht legte, wie es ihm am besten tauglich erschien. Und nur ihm! Für Maler, die anders schaffen, mögen deshalb alle die Böcklinschen Rezepte nur wenig Wert haben, und vollkommen richtig ist, was Böcklin in einem vom 2. Oktober 1893 datierten Brief an einen Freund schrieb, als er von der Redaktion eines Kunstblattes aufgefordert wurde, sein „Geheimnis“ zu veröffentlichen**): „Ja, wenn das ginge. Der erste Erfolg

*) Bekanntlich ist Oelfarbe am wirksamsten bei Primatechnik.

**) Mitgeteilt bei Mendelsohn S. 218.

einer solchen Mitteilung wäre, dass ich von sämtlichen Malern, die reinfallen, verflucht und verwünscht würde. Dazu gehört anhaltender Unterricht, folglich eine Schule, eo ipso mit Schülern". — Der Wert solcher Rezepte liegt eben immer nur in dem Verständnisse, sie auch richtig und vor allem für die eigenen koloristischen Zwecke richtig anzuwenden. Darin lag auch sein eigentliches „Geheimnis".

V.

Technik der ersten Periode.
Malerei mit Oelfarben auf getöntem Grunde.
Kopaivabalsam.


eber die Technik der ersten Periode und während des ersten römischen Aufenthaltes sind wir, wie bereits erwähnt, nicht unterrichtet. Es kann aber als ziemlich sicher angenommen werden, dass Böcklin von seinem Meister Schirmer*) auch die technischen Mittel übernommen hatte. Für die sogen. Staffeleibilder war damals die Oeltechnik die allein und am meisten ausgeübte. Sie bestand traditionell in dem Untermalen mit Oelfarben, im Trocknenlassen dieser Unterlage und nachfolgendem mehrfachen Uebergehen in dünneren Schichten, teils durch Lasuren teils halb-

*) Joh. Wilh. Schirmer (geb. 1807, gest. 1863 zu Karlsruhe) hatte sich an die Schule Claude Lorrain angeschlossen; seine Bilder, z. B. die „Tageszeiten“ mit Staffagen aus der Parabel vom barmherzigen Samariter in der Galerie zu Karlsruhe oder die religiösen Landschaften in der Nationalgalerie zu Berlin zeigen deutlich die Vorbilder für Böcklins Kunst der ersten Epoche.

deckende Töne bis zur Vollendung. In den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts war es üblich, sich zu jedem Bilde eine genaue Kartonzeichnung zu machen, die alle Details der Komposition vor Augen führte und als Vorlage für die eigentliche Ausarbeitung diente. Durchgreifende Aenderungen auf dem Bilde selbst vorzunehmen, sollte durchaus vermieden werden.

Landschaften wurden genau so „komponiert“ wie Historien- oder Genrebilder, d. h. sie wurden auf den Gesetzen der Linien-, Licht- und Farbenkomposition aufgebaut, die damals als ästhetisch „schön“ galten. Wir bezeichnen dies heute mit dem Ausdruck „akademisch“. Jedes Bild teilte man in Hinter-, Mittel- und Vordergrund, die Lichtmassen hatten gegenüber den Schattenmassen einen bestimmten Raum einzunehmen, jede Linie erforderte bestimmte Gegenlinien, die Farben wurden nach altem Schema im steten Wechsel von hell und dunkel, von kalt und warm verteilt und dergl. mehr.

Auch Böcklin stand unter dem Banne dieser Ueberlieferungen, bis er aus sich selbst heraustrat, eigene Wege ging und die Fesseln abwarf, da er aus dem Landschaftsmaler der grosse Figurenmaler wurde, als den wir ihn jetzt kennen.

Diese Wandlung hat sich langsam vollzogen. Die Gemälde der ersten Periode sind zumeist landschaftlicher Natur, freilich mit wunderbarer Staffage; bald wird aber die Staffage Hauptsache, der Mensch wird das Bestimmende in den landschaftlichen Szenerien. Und führt er uns endlich in seinen religiösen

Motiven Momente grösster Tragik vor, dann feiert seine Malerei wahre Triumphe; denn zur Grösse der Auffassung gesellt sich noch die Tiefe der Farbensymphonik, deren Zauber sich niemand zu entziehen vermag.

Als Schick mit Böcklin in Beziehung trat, hatte dieser bereits eine ganz imponierende künstlerische Höhe erklommen. Er hatte schon 1857 den „Pan im Schilf" gemalt, der im folgenden Jahre in München ausgestellt, für die Pinakothek erworben wurde; er hatte hier für Schack den „Anachoret" und „Pan erschreckt den Hirten" gemalt, war mit Begas und Lenbach nach Weimar als Professor an die Kunstschule berufen worden, und dort war neben kleineren Schöpfungen, Porträts u. a. die grosse historische Landschaft „Jagdzug der Diana" (Baseler Museum) entstanden. Nach dem Aufgeben der ihm unerträglich gewordenen Abhängigkeit war Böcklin wieder in Rom tätig; er arbeitete eben an einem seiner besten Werke, „Daphnis und Amaryllis" (jetzt bei Schack).

Schicks Aufzeichnungen zufolge sind es zwei Hauptmomente, die Böcklins Technik von der allgemeinen Art der Arbeitsführung unterscheiden, nämlich die durchgängige Anwendung des gefärbten Grundes und der Gebrauch von Kopaivabalsam.

Ob äussere Anlässe, wie das Studium der Renaissancekünstler späterer Zeit, die sich vielfach dunkel getonter Leinwand bedienten, hier mitgewirkt haben, ist von nebensächlicher Bedeutung; aber bemerkenswert ist, dass Böcklin durch die getönten Gründe in die Lage versetzt wurde, verhältnismässig schnell und

leicht die „Wirkung" erzielen zu können, wie er sie zur beabsichtigten Licht- und Schattenkomposition brauchte. Fast alle Bilder grösseren Formats dieser Zeit sind auf dunkler Unterlage gemalt. Die zwei Meter lange Leinwand zum „Petrarka" hatte er „dunkelgraugrün getönt und darauf dann die ungefähre Wirkung mit Weiss herausmodelliert". Schick erwähnt ebenda (S. 36), dass Böcklin auch beim Naturstudienmalen eine „neutrale graue Leinwand der gebräuchlichen hellgelben" vorziehe, weil dadurch „reines Weiss vielleicht schon das gelbliche Wolkenlicht gibt und man so fortfahren müsse, die Töne zur Leinwand zu bestimmen."

Die Farbe des Grundes bot demnach schon eine Stimmgabel für das ganze Bild, und Böcklin, dem es stets auf die Stimmung angekommen ist, hat soviel als möglich aus dem erwähnten Umstande Nutzen gezogen. Die „Götter Griechenlands" begann er auf einer grossen Leinwand (3 m hoch, 2 m breit), auf einem dunklen leichten Grau (Rebenschwarz, Weiss, etwas Deckgrün und Neapelgelb oder vielmehr Schwarz, Weiss und grüne Erde) und übertrug die allgemeinen Umrisse durch lose Kreidestriche (Schlemmkreide*), welche letzteren beim Malen mit Oelfarben naturgemäss verschwinden. Er begann damit, „die Höhle über der Nymphe als Dunkelstes mit etwas grünlichem Schwarz (grüne Erde und Kernschwarz) zu überschummern, wodurch die Nymphe im Gegensatz schon etwas fleischfarben erschien und fuhr dann

*) Schick S. 44.

fort, mit demselben Ton vorsichtig in das Fleisch hinein zu modellieren". Der Zweck der getonten Unterlage war also ein zweifacher: er erleichterte die Stimmung und gestattete durch passende Wahl der Farben die Hervorbringung der komplementären Farbentöne.

Ein interessantes Beispiel ist auch der Idealkopf einer Römerin („Viola"), den Böcklin auf einer Schiefertafel, (fast 2½ Fuss hoch, 2 Fuss breit, über ½" dick) malte.

Schick berichtet darüber (S. 7):

„Anfangs hat er auf diesem dunklen Grunde alles mit Grau, welches aus grüner Erde, Weiss und dem durchschimmernden Grund sich zusammensetzte, herausmodelliert. Beim Weitermalen ist er heller gegangen, aber auch fast nur (oder ausschliesslich) mit grüner Erde und Weiss. Damit das Fleisch nicht zu grün wirke, hat er dem Kopf dann einen starkgrünen Schleier gegeben. . . . Die tiefen, starkviolettgrauen Schatten sind demnach nur auf das Grau des Schiefers lasiert. Das weisse Kleid hat Böcklin auch anfangs mit grüner Erde und Weiss gemalt, dann aber mit reinem Weiss lasiert, das in diesem Falle die Eigentümlichkeit hat, ganz violettweiss zu wirken".

Am Schlusse der Beschreibung sagt Schick:

„Beim Beginn eines Bildes scheint Böcklin immer eine fast entgegengesetzte Farbe wie der Grund, zu nehmen. So hat er hier zum kalt schwarzvioletten Grund warme graugrüne (ungebrannte grüne) Erde genommen."

Nach einer Eintragung vom 30. Juni 1866 (Schick S. 58) meinte Böcklin, „er würde nie ein Bild beginnen, ohne der Leinwand nach dem Charakter des Bildes einen bestimmten Ton gegeben zu haben, aus dem er mit möglichster Benützung desselben das Bild

herauszumalen versuchen werde". Wenn meine Erinnerung mich nicht trügt, hatte Böcklin auf einer Variante des Gemäldes „Kentaur und Nymphe" eine braunrote Grundierung gewählt und diese Methode scheint er noch Jahre hindurch ausgeübt zu haben. In der Zeit des römischen Aufenthaltes bevorzugte er den grauen Grund und er empfiehlt auch Schick, bei einem Studienkopfe (Micheline) diesen Grund noch mit grüner Erde und etwas Rebenschwarz gleichmässig zu überziehen (S. 87), oder ihn mit grüner Erde farbiger zu machen, um aus dem Ton heraus mit Weiss zu modellieren.*) „Tintoretto habe auf einem dunkelroten Grund meist lasierend gemalt und die Lichter, um sie wirken zu lassen, meistens fett aufgetragen", so berichtet Schick (S. 90) als Aeusserung Böcklins und fügt dann hinzu, die älteren Maler von Giotto bis Leonardo hätten auf weissen Grund gemalt. Infolgedessen hätten aber auch jene Maler gar keine Reliefwirkung des Bildes anstreben können. „Wenn man auf eine plastische runde Wirkung ausgeht, ist dunkler oder wenigstens grauer Grund unentbehrlich."

Bei der geschilderten Art des Schaffens, auf getöntem Untergrunde die Formen nach und nach herauszumodellieren, bedurfte er unbedingt eines Mittels, um die Farbentöne der Ueberschicht mit den unteren Lagen in Verbindung zu bringen oder mit einander zu verschmelzen. Dazu diente ihm damals der Kopaivabalsam, mit Oel vermischt, oder auch allein.

---

*) Vgl. Schick S. 88, Grundierung mit Umbra und Weiss.

Der Kopaivabalsam war aber nicht Bindemittel für die Farben, sondern nur Zugabe bei der Uebermalung; meist wurde überhaupt nur die Malerei damit eingestrichen. Interessant ist die Bemerkung, dass Böcklin „schon seit 1853 damit male; er sei durch Gunkel darauf gekommen, der einmal als Kuriosum erzählte: ein alter Maler in Kassel male mit Kopaivabalsam und könne ihn nimmer genug rühmen. Darauf habe er ihn probiert und dafür Propaganda gemacht. So habe es Pettenkofer*) erfahren und restauriere jetzt alle Bilder der Münchener Pinakothek damit". (Schick S. 359).

Unser Gewährsmann berichtet wiederholt davon, wie Böcklin sich des Kopaivabalsams bediente. So S. 9 unter „Technisches":

> „Vor dem Uebermalen reibt Böcklin jedesmal den Grund mit Kopaivabalsam und Oel an. (Zu etwa zwei bis drei Esslöffel dieser Mischung tut er dann 4—5 Tropfen Sikkativ de Courtray zum schnelleren Auftrocknen hinzu.) Kopaivabalsam hat die Eigenschaft, die obere und untere Farbe zu durchdringen und stellt dadurch eine innigere Vereinigung beider her."

Trotz mitunter schlechter Erfahrungen (s. a. a. O.) ist ihm dieses Mittel unentbehrlich, wenn es ans Uebermalen geht; so bei dem Bilde „Viola" (Idealkopf mit grünem Schleier, einen Veilchenstrauss in der Hand):

> „Viola hat er vollendet mit Kopaivabalsam, den er unter Bernsteinfirnis gemischt, (d. h. mit dem Pinsel) unter

*) Max v. Pettenkofer hatte i. J. 1863 sein bekanntes Regenerationsverfahren erfunden und er empfahl bald darauf an Stelle des früher üblichen „Nährens" alter Gemälde mit Oel die Verwendung von Kopaivabalsam. Seine Schrift darüber erschien i. J. 1870.

die Farben nimmt. Diese Mischung trocknet sehr schnell; beim Ueberlasieren vorsichtig sein, denn Kopaiva hat auflösende Eigenschaften.“ (Schick, S. 14, s. auch S. 232.)

Böcklin benutzte den gleichen Balsam mit Schlemmkreide angemischt zum Ausfüllen der zu starken Poren der Leinwand (zum „Petrarka“) indem er „dazwischen auf der Palette den Ton nachmischte und damit die Poren ausfüllte“. Er empfahl dieses Mittel sehr und meinte, es liesse sich sehr schön darauf malen; die Farbe erhalte dadurch etwas Rätselhaftes, Unbestimmtes. (Schick, S. 92, vergl. auch ähnliche Versuche mit Schlemmkreide und Oel oder Firnis als Medium zu gebrauchen, S. 10.)

Verdünnt scheint Böcklin den Kopaivabalsam auch verwendet zu haben, indem er ihn mit Terpentin vermischte und als Fixiermittel*) verwendete („Geburt der Venus“, Schick S. 143):

„Böcklin hatte dies Bild mit Kohle ganz leicht auf Gipsleinwand gezeichnet. Dann versuchte er es zu fixieren [mittels Wasser von der Rückseite, um den geleimten Grund zu erweichen, aber ohne Erfolg]. Als es trocken war, strich Böcklin von vorn Terpentin mit ein wenig Kopaivabalsam darauf, was sogleich fixierte.

Zur Farbe brauchte er aber Terpentin nie, indem er behauptete, dieser nähme der Farbe den Reiz (Schick, S. 94).

Die Vorliebe für Kopaivabalsam veranlasste Böcklin auch, sich dieses Mittel stets rein zu verschaffen, da er durch einen Apotheker erfahren hatte, dass Kopaivabalsam gewöhnlich einen Zusatz von Oel enthalte und darum so schwer auftrocknet. Jetzt, da er

*) Vgl. auch Porträt eines irrsinnigen Herrn. S. 279 u. 297.

ihn rein erhalte, habe er ihn auch mit besserem Erfolg angewendet (S. 145).

Wir finden weiterhin folgende Eintragung Schicks (S. 224):

„Böcklin rät immer, nur mit reinem Kopaivabalsam zu malen, ohne weitere Zutat von Oel oder anderen Stoffen. Mein Balsam ist aber so dick, dass ich ihn nicht gut über das Bild verbreiten kann. Böcklin sagte, dann solle ich meine Malweise danach einrichten, aber nichts darunter nehmen. Kopaivabalsam ist ein Harz mit einem langsam flüchtigen Oel. Mit Nussöl oder anderen Oelen besteht nun die Gefahr des Nachgilbens, bei Zusatz von Terpentin wird aber der Uebelstand der Zähigkeit nicht gehoben, denn Terpentin ist ein sehr rasch flüchtiges Oel und hat dazu (noch mehr als der Balsam) auflösende Eigenschaften."

Aehnlich lautet eine Eintragung vom 25. Januar 1869 (S. 271):

„Vor dem Anlegen eines Bildes, sowie vor dem täglichen Malen reibe man die zu malende Stelle stets zuerst mit Kopaivabalsam ein; da liesse sich viel lebendiges hineinmalen. Ganz zuletzt, beim Vollenden der Arbeit höchstens, wenn man befürchten muss, durch zu oftmaliges Berühren die Farbe aufzulösen, mische man den Balsam unter die erste Farbe, mit der man die betreffende Stelle übergeht."

Bei allzureichlichem Gebrauche des Mittels entstehen Uebelstände, die Schick bei dessen eigenem Bilde („Daphnis und Chloë") wie folgt schildert (S. 274):

„Ich hatte zu reichlich Kopaivabalsam gebraucht, oder ihn, da er zu dick war (vielleicht durch die Kälte) nicht recht verbreiten können. Als sich nun nach und nach das Zimmer erwärmte, fing er an, dünner zu werden, die Malerei krümlich und verschwommen zu machen und sich mit der Farbe herabzusenken. Böcklin sagte, er suche beim Einreiben den Kopaivabalsam möglichst zu verteilen und nehme

dann unter die Farben gar keinen Balsam mehr, ferner male er gleich mehr Formen hinein als ich und käme so mit viel Farbe über die Stelle, welche dann den Balsam aufzehre."

Mit besonderer Umständlichkeit schildert Schick alle technischen Einzelheiten bei Böcklins grossem Bilde „Wiesenquelle" und insbesondere auch die Kopaiva-Verwendung dabei. Nach dem kleinen Entwurfe, den er vorher mit Kohle und Pastell gemacht hatte, übertrug Böcklin die Raumverteilung mittels einiger weiteren Quadrate auf das etwas verschiedene Feld der Leinwand und entwarf dann die Figuren frei mit feinen vorsichtigen Kohlenstrichen. Diese Zeichnung wollte Böcklin mittels Kopaivabalsam und Terpentin (wie bei der „Geburt der Venus" und dem „Porträt des irrsinnigen Herrn") durch Uebergiessen fixieren, vor dem Weitermalen aber ein bis zwei Tage warten, bis alles hart fixiert wäre, so dass man ohne Unbequemlichkeit weitermalen könne (Schick, S. 297). Böcklin hat es aber nicht getan, sondern (in die noch feuchte Fixierung) stückweise hineingemalt und zugleich ziemlich weit ausgeführt.*)

Ein „Späterer Zusatz" erläutert diesen Vorgang durch Böcklins Anweisung:

„Zur Anlage eines Bildes sei dünner Kopaivabalsam geeigneter, da man flott hineinmalen könne; sonst ziehe er den dickeren vor."

(Es wäre allerdings verlockend, den ganzen Arbeitsfortgang bei der „Wiesenquelle" hier wiederzugeben; ich muss es mir jedoch versagen und möchte

*) So verstehe ich diese etwas verwirrte Stelle in den Schickschen Aufzeichnungen.

den Leser nur bitten, diese Stellen bei Schick (S. 293 ff.) einzusehen. Durch diese Schilderung allein hat Schick unser Wissen über Böcklins Art zu schaffen in dankenswertester Weise bereichert.)

Nach dem Abschluss der Arbeit resumiert Schick unter dem 17. Mai 1869 nochmal den technischen Vorgang (S. 361):

„Sein Verfahren beim Malen ist dieses: Erst probiert er auf dem Bilde eine Farbe rein, mit Kopaivabalsam verdünnt, als dünne Lasur; ist sie annähernd recht, so setzt er nach Bedürfnis die eine oder andere Farbe und auch Weiss dazu. Nie fängt er mit einem bereits gemischten Ton an. Bei diesem lasierenden Verfahren nimmt er jedoch in alle Lasuren Weiss; er sagte einmal, als er von einer Lasur sprach, „natürlich mit Weiss“. Das gibt dem Bilde diesen zartgrauen Schimmer und ihm selbst Klarheit über die Dunkelheit der Töne, über die man sich bei reinen Lasuren gewöhnlich sehr täuscht.“

Bezüglich der Kopaivabalsam-Beigabe berichtet Schick gelegentlich der Arbeit am gleichen Bilde noch (S. 359) wie folgt:

„Er hat so reichlich Kopaivabalsam dazu genommen, dass er fürchtete, er könne ihm herunterlaufen, bei dem schnellen Anziehen im Sommer aber ist das ausgeschlossen. Wenn man auf wenig bemaltem angetuschtem Grunde etwas sogleich als fertig hinstellt, könne man Kopaiva sehr reichlich brauchen, man werde dadurch die Schönheit der Farbenqualität nur erhöhen. Ist man aber genötigt, über solche fett lasierte Stelle noch ein oder mehrmals zu gehen, so wird die Erscheinung pappig und unangenehm. Etwas Oel (d. h. soviel als die Oelfarben an sich enthalten) scheine ihm zum besseren Binden notwendig; früher habe er darum auch Nussöl dazu genommen, weil er noch nicht den Mut hatte, Kopaiva rein anzuwenden, aus Furcht vor dem Reissen; da sei ihm aber alles bedeutend nachgegilbt.“

Wir sehen, welch grossen Wert Böcklin auf die Beigabe des Kopaivabalsams gelegt hat und (unter den von ihm angedeuteten Vorsichtsmassregeln) mit Recht. Die „Wiesenquelle“ im Dresdener Museum ist von einer Klarheit und Farbenhelligkeit, dass es eine wahre Lust ist.

Aus der Bemerkung Schicks (s. oben) „Erst probiert er auf dem Bilde eine Farbe rein, mit Kopaivabalsam verdünnt, als dünne Lasur“, könnte geschlossen werden, dass der Balsam als alleiniges Bindemittel für Farben gedient habe. In der Tat findet sich S. 340 eine Stelle, wo Böcklin als Experiment (um Erscheinungen der komplementären und subjektiven Farbe deutlich zu beobachten) Ultramarin in Pulverform mit Kopaiva zu einem dicken Teig anrührte und mit rektifiziertem Terpentin verdünnte: aber zur Malerei scheint er stets den Kopaivabalsam nur als Beigabe zur Oelfarbe und als Zwischenmittel vor dem Uebermalen verwendet zu haben, denn das Oel ist zur festeren Erhärtung der Malerei auch nötig.

Von dem zweiten in Basel entstandenen Gemälde, der wunderbar ergreifenden Gruppe der „Pietà“ (Maria Magdalena an der Leiche Christi) im Museum daselbst ist auch bei Schick die Rede; es ist in gleicher Technik „mit Oelfarben und Kopaivabalsam gemalt“ (Schick, S. 292) und Böcklin hat diese Art auch angewendet bei der Uebermalung von mit Harzfarben („Leimmalerei“) angefangenen Bildern, z. B. der „Viola“, also „mit Oelfarben und Kopaivabalsam“. (Schick, S. 232.)

VI.

Technische Versuche des zweiten römischen Aufenthaltes. Tempera und Leimfarbe.



uf Böcklins künstlerisches Schaffen hat vielleicht nichts so grossen Einfluss genommen als sein Besuch von Neapel und die genauere Kenntnis der pompejanischen Malereien. Erst zu Beginn seines zweiten römischen Aufenthaltes hat er Pompeji besucht und der Eindruck, den die antiken Gemälde, die leichte und reich bewegte Art der Wandmalereien auf ihn ausübten, „war so gewaltig, dass er ganz aus der bisherigen Bahn getrieben wurde, und fast ein ganzes Jahr verlor er, bis er wieder mit sich ins Reine kam; dann aber hätte er einen ganz neuen Weg eingeschlagen“ (Schick, S. 171). Seine Bewunderung für die pompejanische Malerei ist grenzenlos; wiederholt kommt er auf diese zu sprechen, ja er hält die pompejanischen Maler, „obgleich Handwerker dem Stande nach, doch für grössere Maler als alle späteren des 15. und 16. Jahrhunderts“ (Schick, S. 101). Böcklin rät Schick, „sobald als möglich nach Neapel zu gehen, da die pom-

pejanischen Bilder einen solchen Einfluss auf ihn ausüben würden, dass er später ganz andere Studien machen werde. Er bereue es, nicht früher hingekommen zu sein" (Schick, S. 126).

Schick berichtet nach Frau Böcklins Erzählung (S. 364), dass ihr Gatte nach der Neapeler Reise „in Rom später ein Jahr verexperimentierte".

Offenbar ging er bei diesen Experimenten darauf aus, die von den pompejanischen Malern so spielend beherrschten malerischen Mittel für seine Zwecke anwenden zu lernen, z. B. bezüglich der Färbungen und einfachen Kontrastwirkungen oder in betreff der freien Anordnung des Gewandes und dergl.; Schick berichtet als Böcklins Ausspruch darüber (S. 101):

> „Es ist zu bewundern, mit welcher Leichtigkeit und Schönheit sie alles so anzuordnen verstanden haben, dass Eines künstlerisch wirksam auf das Andere war. Man erstaunt, wie gross ihre Kenntnis der malerischen Mittel war, wie sie durch Härten das Eine weich und durch reiche Formen das Andere hart erscheinen liessen."

Wir gehen in der Annahme gewiss nicht fehl, dass Böcklin bei diesen Experimenten ausser den formellen, den rein technischen Mitteln grossen Wert beigemessen hat und von der Voraussetzung ausging, seine Farbenwirkungen erheblich steigern zu können, wenn er sich enger an die Methoden der von ihm so hoch eingeschätzten antiken Maler anschlösse. Dies führte ihn offenbar zu den hier zu besprechenden technischen Versuchen mit allen möglichen Arten von Tempera.

Zum besseren Verständnis der folgenden Ausführungen ist es wissenswert, dass zur Zeit, da Böcklin mit seinen Versuchen einsetzte, die sogenannte Tem-

perafarbe ganz unbekannt war; kein Farbenfabrikant stellte eine solche her. Aus älteren kunstgeschichtlichen Werken konnte man nur ungenaue Daten darüber schöpfen, so dass der Begriff der „Temperamalerei“ für die meisten völlig fremd gewesen ist. Dies zu erwähnen halte ich deshalb für wichtig, weil nach den hier folgenden Einzelheiten zu schliessen, Böcklin selbst nicht genau zwischen den einzelnen Manieren unterschied und die gleiche Bezeichnung für verschiedene Arten anwandte.

Als Schick mit Böcklin in Verbindung trat, war dieser mit den Eigenschaften der Tempera schon lange vertraut*) und hatte deren Reize kennen gelernt; aber sie war ihm kaum mehr als eine Hilfstechnik, die er nur zu Untermalungen zu verwenden für geeignet fand. Wenigstens berichtet Schick darüber nichts, dass Böcklin schon damals die Absicht gehabt habe, die Oeltechnik völlig aufzugeben.

In seiner ersten Eintragung vom 14. Januar 1866 berichtet Schick (S. 4):

„Als ich ihn über Temperauntermalung befragte, die nach seinem Vorbilde auch Lenbach**) anwenden soll, erklärte er mir dieses Verfahren folgendermassen:

*) Ein „Bildnis von Franz Lenbach“, in Weimar 1862 gemalt, ist im Verzeichnis (Nr. 150) als „Tempera, Leinwand“ angeführt. Von diesem Bilde ist weiter noch die Rede.

**) Demnach ist Floerkes Angabe, dass Böcklin die Eitempera erst 1874 in München und Florenz einführte, richtig zu stellen. Die ebenda (S. 164) folgende Erklärung, diese Tempera bestehe aus „Eiweiss mit Firnis gemischt, mit Terpentin verdünnt und Petroleum dazu geschüttet, auf dicken schluckenden Grund aufgetragen“, entspricht nicht den Tatsachen.

Mit Eiweiss und Honig oder Pergamentleim muss die Farbe ziemlich stark leimig gerieben werden, damit sie sich kaum merklich verändert, wenn man Oelfarbe darüberbringt. Die Temperafarbe hat nicht den Zweck, das Oel aufzusaugen, sondern den, die Leuchtkraft der Farbe zu steigern.

Das Material veranlasst einen, seine Bilder nach dem Hellen zu neigen, umgekehrt wie Oelfarbe veranlasst, tief zu malen. Böcklin hatte auf seine Staffelei Farbenproben gestrichen, da war die grössere Leuchtkraft der Temperafarben sehr auffallend, besonders bei Zinnober."

In einer späteren Aufzeichnung vom 26. Mai 1866 (S. 24) zählt Schick einige Bilder auf, die teilweise mit Temperafarben begonnen waren, so unter 6. eine „Wassernymphe" auf einer Holztafel, ähnlich wie pompejanische Bilder, dann unter 7. ein anderes Bild, das „in Tempera begonnen und einiges schon mit Oelfirnis (wohl Copal à l'huile?) überzogen (z. B. die Mädchengestalt)"; ebenso unter 8. „Porträt seiner Frau, in Tempera (Leimfarbe) mit schwarzem Schleier; stumpf noch unfixiert;" endlich 9. „Porträt von Lenbach, wohl ebenso begonnen und mit schmalen Pinselstrichen (wie mit Strichlagen) in der Art des Rubens stark modelliert, war schon glänzend überzogen und hatte eine merkwürdige Leuchtkraft".

Dass Böcklin in dieser Weise (mit Wasserfarbe) seine Gemälde begonnen hat, zeigt auch noch eine Eintragung vom 24. Juli des gleichen Jahres (Schick S. 79).

„Böcklin hat es sehr praktisch gefunden, Studien oder Bilder so zu beginnen: Erst der Leinwand oder dem Papier einen lichtgrauen Ton (mit Wasserfarbe) geben; auf diesem dann meistens mit dunklerer Farbe (Wasser-

farbe) das Bild herausmodellieren. Darüber hat er dann den Fischleim gezogen und dann mit Oelfarben weiter und fertig gemalt."

Hier mag es am Platze sein, den Nachweis zu führen, was Böcklin z. Z. der Schickschen Aufzeichnungen überhaupt unter „Tempera" verstanden hat, denn die Begriffe darüber waren damals noch unsicherer als jetzt. Wir finden in dieser Hinsicht eine Notiz (Schick S. 105), wonach die Cenninische Tempera Böcklin bekannt gewesen ist. Es heisst dort:

„Besuch von Maler Schweinfurt bei Böcklin, der sich mit seinen Erfahrungen in Tempermalerei sehr breit tat, obwohl er sie von Böcklin erst gelernt hatte. Böcklin sagte bei der Gelegenheit, sie finde sich ausführlich im Cennino Cennini beschrieben. (Ich glaube, eine Malerei mit Eiweiss, Essig u. dergl., die später mit einem harten Firnis bedeckt wird.) Um die Farbe länger biegsam zu halten und besser modellieren zu können, nahm Böcklin Glyzerin darunter, welches Verfahren (englisches) er bei Passini gesehen, der unter seine Aquarellfarben (im Sommer mehr, im Winter weniger) Glyzerin nimmt. Böcklin hatte mit dieser Technik 1864 sein erstes Oktoberfest gemalt. (Jetzt bei Schack.)"

Dazu möge bemerkt werden, dass die eigentliche Cennini-Tempera für Tafelbilder aus Eigelb bestand, während für Wandmalerei das ganze Ei mit jungen Feigentrieben verrührt, (wodurch sich das Eiklar sofort löst,) genommen wurde.*) Eiweiss, allein oder mit

*) Vgl. Cennino Cennini, das Buch von der Kunst oder Traktat der Malerei. Uebersetzt, mit Einleit., Noten und Register versehen von Albert Ilg. (Quellenschriften f. Kunstgesch. und Kunsttechnik der Renaissance, herausgegeben von Eitelberger v. Edel-

obigen Zusätzen von Essig, Honig u. dergl. kommt als Bindemitel für Tafelmalerei bei Cennini nicht vor, wohl aber diente Eiklar und Gummi arabicum in Mischung mit Kandiszucker den Miniaturmalern des XV. Jahrhunderts als Bindemittel, und auch Cennini erwähnt diese Methoden zur Vergoldung und Bemalung bei der Miniaturtechnik (Kap. 157—161).

Cennini beschreibt jedoch in einigen Kapiteln verschiedene „zu Tempera“ geeignete Leime (Kap. 109—112), darunter den sogen. Schnitzelleim (Colla di spicchi) oder Caravellaleim, der aus Pergamentabfällen bereitet wurde, den Fischleim und den Käseleim, und demnach mag Böcklin unter „Tempera“ auch die Leimfarbe verstanden haben.

Diese war ihm ja längst bekannt, denn er hatte schon 1858 vier grosse Wandgemälde, die Beziehungen des Menschen zum Feuer darstellend, in Hannover für den Konsul Wedekind ausgeführt, und diese Bilder bezeichnete er Schick gegenüber als „Tempera- oder Leimbilder“ (Schick, S. 14). Auch andere Notizen beweisen, dass er Leimfarbe mit Tempera gleichbedeutend bezeichnet hat, so in dem angeführten Porträt seiner Frau (Schick, S. 25). Die „Leimfarbe“ hatte überdies von jeher für ihn grossen Reiz; er äusserte sich einmal gelegentlich, als von früheren Versuchen die Rede war: „es gäbe kaum etwas Schöneres als Malerei in Leimfarbe“; aber dass er

---

berg. Bd. I), Wien 1871. Kap. 72, 143—147. Cenninis Traktat ist zuerst herausgegeben von Tambroni (Rom 1821), dann in englischer Sprache von Mrs. Merrifield (London 1844) und in französischer Sprache von Mottez (Paris 1858).

hierbei nicht unseren gewöhnlichen Leim gemeint hatte, geht aus der weiteren Erklärung an der nämlichen Stelle bei Schick (S. 153) hervor, wo es heisst:

> „Man malt mit Farben mit Fischleim auf Leinwandgrund (der entweder roh ist oder Gipsgrund hat) und hält das Bild fortwährend von der Rückseite aus nass. Ist es fertig und trocken, so überzieht man es mit einem Spiritusfirnis. Böcklin nahm gewöhnlich statt Fischleim Sandrog und Weihrauch, die (beide in Wasser löslich [?]) nicht, wie jener animalische Stoff, durch das viele Anfeuchten dem Faulen ausgesetzt sind.“

Die Gleichstellung von Tempera mit Leimfarbe findet sich auch in der Eintragung vom 3. September 1868, da Böcklin mit Burckhardt über die Temperamalerei der Meister des Cinquecento und des folgenden Jahrhunderts spricht (Schick, S. 156 und 157):

> „Böcklin sagte, er sei der Gewissheit, dass das Bild der Danae von Correggio in Leimfarben gemalt sei. In Oelfarben könne man garnicht diese Tiefe, diese Leuchtkraft und dieses Geheimnis der Farbe erreichen. Da Bilder in solcher Technik (in Leimfarben) sehr schnell gemalt werden müssen, so erklärt sich denn auch bei Correggio sehr leicht eine einfache Art der Modellierung. Das tiefe Schwarz, das er auf die Bettstatt gestrichen, kann man in Oelfarben gar nicht erreichen. Nachher natürlich hätte das Bild noch einen Firnis erhalten, der diese Technik für Laien weniger erkennbar gemacht habe. Er, Böcklin, jedoch, der sich jahrelang mit Versuchen in dieser Technik abgemüht habe, kenne ihre Eigentümlichkeiten und getraue sich, sie selbst unter jenem Firnis überall wiederzuerkennen“.
>
> Dann: „Correggio habe viel in Fresko gemalt und daher auch für Leimmalerei sicherlich die grösste Fertigkeit gehabt“.

An einer anderen Stelle (Schick, S. 173) wird der Ausspruch Böcklins vermerkt: „Man könne Tempera-

bilder mit Leim und Glyzerin malen. Dann könne man mit Eifarbe vollenden und schliesslich, nach einem halben Jahr etwa, Spiritusfirnis darüber bringen, der nun die Farbe wenig oder gar nicht verändern wird."

Aus all dem ist zu ersehen, dass Böcklin alle Arten von wassermischbaren Bindemitteln mit dem Sammelnamen „Leimfarbe" bezeichnete, und selbst die Versuche mit wassermischbaren Harzen, von welchen weiter unten noch berichtet wird, sind in dieser Malart inbegriffen (vgl. Schick, S. 232, wo von der „Viola" die Rede ist, „mit Harzen, die in Wasser aufgelöst und als Leim gebraucht worden sind, also eher als Leimmalerei zu bezeichnen").

Gelegentlich der grossen Wandbilder für Wedekind hatte Böcklin, wie erwähnt, in Hannover sich in dieser Technik zuerst versucht. Darüber lesen wir bei Schick (S. 172):

„. . . nachdem er sich vorher zu Haus durch verschiedene kleine Versuche über das Auftrocknen der Farben unterrichtet hatte, fing er kühn an. Es waren verschiedene Bilder. Zwei grosse von 24' Länge (Leinwand im Ganzen ungrundiert; auf einige Stellen, wo es ihm jedoch dienlich schien, grundierte er stellenweise), vier kleinere Bilder und verschiedene gemalte Pilaster, worauf Kandelaber mit Kränzen u. a. m. In vier Monaten hatte er die Dekoration des ganzen Saales vollendet."

„Das Erste und das Schwierigste war das Malen der Luft. Er mischte und brauchte dazu 1½ Eimer voll Farbe. Erst malte er von oben an den Luftton in seinen Abstufungen bis in die fernen Dunsttöne. Dann auf das Trockene die Wolken. Dabei passierte ihm, dass der untere Teil der Luft nicht duftig genug war, er malte da-

rum noch einmal über die betreffende Stelle und da riss die Farbe. Darauf wusch er es wieder herunter, löste den unteren Rand des darüber befindlichen Tones auf und setzte die Lufttöne frisch hinein. Jedoch, als sie auftrockneten, hatte der Leim sich an der Begrenzung dieses umgemalten Stückes zu einer dunklen Linie zusammengezogen. Das war eine schlimme Entdeckung, doch gelang es ihm, durch kleine darüber gemalte Wölkchen die Linie einigermassen zu verstecken."

Und noch einmal werden die Schwierigkeiten des Malens mit Leimfarben geschildert in einer Eintragung vom 11. Januar 1869 (Schick, S. 262), worin gesagt wird, dass es sich in dieser Technik nicht genügend ausführen liesse, und sie nur für Dekoration*) geeignet sei:

„Man hat viel mit dem Material zu kämpfen, besonders mit den Schwierigkeiten des reinen Auftrags grösserer, gleichmässiger Flächen. Man könne ferner nicht gut Töne nachmischen. Es sei ihm manchmal passiert, wenn er nass mit Licht in Licht gemalt habe und glaubte, es müsse ganz hell werden, so wurde das Licht dunkler als das Halblicht. Es sei fast so, als wenn er aus dem trockenen Fresko ein Stück herausschlage und es auf neu (und nass) eingesetzten Kalk wieder zu malen versuche. Es gelinge nie, die harmonische Verbindung mit dem andern zu erreichen."

*) Hier möge an die prächtige Dekoration erinnert werden, die Böcklin später gelegentlich seines zweiten Münchener Aufenthaltes (1871—74) an die Wand seines Ateliers in der Arcisstrasse 4 gemalt hat. Sie stellte den Ausblick in einen italienischen Garten dar und war durch Säulen und Bogen in drei Teile geteilt. Durch die Mitte sah man auf einen Springbrunnen. Leider konnte beim Abbruch des Hauses nichts von der Malerei, die überdies an der Wetterseite längere Zeit dem Regen ausgesetzt war, gerettet werden.

Aus Schicks Aufzeichnungen geht hervor, dass Böcklin die sogen. Leim- oder Temperamalerei zu jener Zeit nur als Untermalungsfarbe gebraucht hat. Die eigentliche Vollendungsarbeit blieb stets der Oelfarbe vorbehalten, die freilich, immer nur in dünnen Schichten aufgetragen, die Reize der Temperauntermalung durchschimmern liess.*)

Mitunter scheint Böcklin übrigens ganze Teile der Tempera-Untermalung stehen gelassen zu haben, sofern ihm der Effekt der überfirnisten (oder mit Kopaivabalsam eingestrichenen) Malerei genügte.

Zum erstenmal findet sich dies verzeichnet bei der zweiten „Villa am Meere", die er ungemein rasch (in drei Wochen) „heruntergemalt" hat. Schick erwähnt diesen Umstand (S. 291):

> „Luft und Meer hätte er mit Leimfarbe gemalt, wäre in den anderen Sachen dann mit Oelfarbe fortgefahren und hätte die erstgemalten Teile nicht wieder berührt".

(Das Bild hatte Böcklin 1864 gemalt; die Schicksche Aufzeichnung ist vom 18. Februar 1869 datiert.)

*) Mendelsohns Bemerkung S. 211 „So lange sich Böcklin der Oelmalerei bediente, hat er wenig mit gemischten Farben, meist mit Lasuren gearbeitet" ist unverständlich ausgedrückt, denn der Gegensatz von Lasur ist Deckfarbe, der Gegensatz von gemischten Farben aber reine oder ganze Farben.

VII.

Weitere technische Versuche des zweiten römischen Aufenthaltes. Wachsmalerei und Wachsfirnis.

ls Folgen der Neapeler Eindrücke sind auch Böcklins Versuche in den Manieren der Wachsmalerei und der antiken Enkaustik anzusehen, die ihn eine Zeit lang sehr beschäftigt haben. Mit der ihm eigenen Gründlichkeit ist er dabei vorgegangen, und, um sich vor allem über die Kenntnis der antiken Malweisen zu orientieren, hatte er sich mit der einschlägigen Literatur beschäftigt.

Selbstverständlich waren ihm Plinius und Vitruv als wichtigste Quellen bekannt; aber er musste sich mit Uebersetzungen oder mit Arbeiten anderer über das Thema begnügen. Zu seinen Versuchen in antiker Enkaustik ist Böcklin zweifellos von Abbé Requeño, einem spanischen Exjesuiten, angeregt worden, der in seiner zu Parma 1784 erschienenen Schrift „Saggi sul ristabilimento dell' antica arte de'

Greci e Romani pittori“ alles gesammelt hatte, was Plinius und Vitruv*) über Malerei geschrieben, und der sich selbst eifrig an der Rekonstruktion der Technik beteiligte. Ueberdies war R. Wiegmanns Werk, Die Malerei der Alten (Hannover 1836), in Böcklins Händen. Bei der Technik der Baseler Fresken werden wir noch darauf zu sprechen kommen.

Schick sagt über das Buch von Wiegmann (S. 180):

> „Er (Böcklin) hätte wenig Neues darin gefunden. Wiegmann hätte eben nur fleissig gesammelt und abgeschrieben. Die Fragen über antike Malerei hätten schon im vorigen Jahrhundert nach der Entdeckung Pompejis sehr viele Forschungen veranlasst, in denen sich besonders ein Abbate Requeño (über den Wiegmann ungerechter Weise herzieht) auszeichnete. Böcklin sagt, vor allem hätte ihm eine deutsche Ausgabe des Vitruv**) genützt, die er in Rom besessen und bei der der Uebersetzer alle ähnlichen Stellen aus Pausanias, Plinius und andere daneben gestellt hatte (als Anmerkungen, ohne selbst weitere Schlüsse daraus zu ziehen)“.

Naturgemäss musste Böcklin durch die Lektüre obiger Schriften auf die Wachsmalerei der Alten aufmerksam werden, und die ersten Versuche werden sich wohl darauf bezogen haben, das sog. punische Wachs, von welchem sowohl Vitruv als auch Plinius berichten, sich zu verschaffen.

Plinius enthält zwar im XXI. Buch seiner Naturalis Historia (Abschnitt 83—85) eine ziemlich klare, auch heute noch vielfach missverstandene Anweisung,

---

*) Schicks Angabe (S. 87), dass Requeño auch aus Lomazzo geschöpft hat, ist nicht richtig.

**) Vermutlich ist die von Rode, Leipzig 1796, gemeint.

aus der gefolgert werden muss, dass diese Wachsart durch wiederholtes Kochen von Bienenwachs in Meerwasser und Lauge (nitrum) bereitet worden ist, wodurch es die Eigenschaft einer Art Seife oder Wachsseifen-Emulsion bekommt.*)

Dass auch Böcklin dieser Ansicht gewesen ist, zeigt die Notiz bei Floerke (S. 164), wonach er „schon in den fünfziger Jahren punisches Wachs (‚Wachsseife') bereitete und damit malte", sowie auch die Eintragungen von Schick; aber die Versuche mit einer solchen Wachslösung scheinen Böcklin nicht befriedigt zu haben. Unser Gewährsmann erzählt darüber (S. 165):

„Ich fragte nach dem Bilde, das Böcklin mit Wachsseife gemalt hatte. Böcklin sagte, es sei diese Malweise gar nicht zu empfehlen und biete keine Vorteile. Wachs mit Pottasche verbunden löst sich vollkommen in Wasser, setzt man Alkohol (oder Aether) dazu, so sondern sich dicke Fasern von einer milchigen Flüssigkeit, die ein Pariser Chemiker dargestellt hat und unter dem Namen Wachsmilch als mattglänzenden (noch etwas Wachs haltenden) Firnis verkauft. Das hatte Böcklin Anlass zu diesem Versuch gegeben. (Er ging darauf nicht weiter ein, und ich verstand es so, als hätte er nach dem Malen durch Spiritus die Wachsflüssigkeit zu entfernen gewusst.) Uebrigens trocknete das Bild ganz hart auf".

Eine Nachprüfung der obigen Angaben ist deshalb schwierig, weil die Herstellung dieses als Wachsmilch verkauften Präparates eines Pariser Chemikers

*) Die gegenteilige Ansicht einiger neueren Gelehrten kann daran nichts ändern. Man vergleiche darüber mein Werk: Maltechnik des Altertums (Beiträge z. Entwicklungsgesch. der Maltechnik I. u. II. Folge) S. 98 ff.

uns unbekannt und überdies der Zweck des Alkoholzusatzes in diesem Falle unverständlich ist. Schick hat, wie aus dem Nachsatze hervorgeht, den technischen Vorgang offenbar ungenau wiedergegeben. Wozu sollte die Wachsflüssigkeit überhaupt entfernt werden? Die Farben würden ja dann ganz ohne Bindung bleiben!

Aber nach den vielfachen Versuchen, die der Verfasser gerade mit verschiedenen Wachslösungen in der Art des punischen Wachses angestellt hat, können Böcklins Misserfolge sehr leicht erklärt werden; denn die Wachsseifen erfordern, um als Farbenbindemittel brauchbar zu sein, ein weiteres Bindemittel (wie Leim, Gummi und dergl.), oder die damit gefertigte Malerei muss auf geeignete Weise erwärmt werden, damit die durch die Emulgierung getrennten kleinsten Wachsteilchen wieder Zusammenhang bekommen. Nur dann ist der Wert dieses Mittels für die Maltechnik des Altertums verständlich.*) Da nun Böcklin weder die eine noch die andere Art der Anwendung kannte — eigentliche Kenntnisse chemikalischer oder physikalischer Natur hatte er sich erst nach und nach im Laufe der Jahre erworben — so war für ihn auch die Wachsseife selbst ohne Wert.

Das Bild, worauf Schick oben Bezug nimmt, ist eine „kleine Landschaft mit einem Mädchen, das von einem Brunnen in zwei Krügen Wasser zu holen kommt" (S. 58):

*) Vergl. das Kapitel über „Frühere Rekonstruktionsversuche" in meiner „Maltechnik des Altertums" S. 287 ff., insbesondere Bacheliers Versuche.

„Es ist dieses Bildchen in Wachsseife gemalt, die zwar mit Feuchtigkeit heruntergewaschen werden kann, aber für solche Motive einen schönen, trockenen und lichtvollen Charakter hat. Einige Stellen, besonders der weisse Brunnen, sind gesprungen".

Die ungenügende Festigkeit der Wachsseife war demnach, wie es scheint, der Grund, dass Böcklin diese Versuche nicht weiter verfolgte; ja er muss sogar überhaupt diese Methode der Lösbarkeit durch Lauge vergessen haben, denn in einer späteren Aufzeichnung von 1884 (Lasius S. 64) hielt er nur zwei Arten der Wachsauflösung für möglich, nämlich die durch Terpentin und die durch Wärme.

Eine ganze Reihe weiterer Versuche beschäftigten Böcklin, das Wachs einesteils nur als Ueberzug und anderenteils als Farbenbindemittel zu verwerten. Er ging dabei ziemlich systematisch zu Werke, indem er die Versuchsreihen trennte. Bei der ersten Reihe kam er zu allerlei Kombinationen von Temperamalerei mit Wachsfirnis als Ueberzug, den er mitunter durch Erwärmen der Fläche sich innig mit den Farben verschmelzen liess, bei der zweiten Reihe führten ihn seine Versuche direkt zur antiken Enkaustik.

Anfänglich wollte er das Wachs nur als Ueberzug benützen, um die blinde Erscheinung eingeschlagener Stellen, die er als Ungleichmässigkeit der Farbenoberfläche erklärte, zu verhindern. „Zu dem Zweck hatte Böcklin die mannigfaltigsten Versuche gemacht, so z. B. Wachs in Oel aufgelöst; dann Kopaivabalsam mit dem stearinartigen Sparmazeta (Walfischhirntalg), Wachs etc." erzählt Schick (S. 11).

Wie Böcklin dann das Wachs als Firnismittel verwendete, ist aus einer Eintragung vom 9. Juni 1866 (Schick, S. 34—35) zu ersehen:

„Böcklin hatte an Jemand, der ihm auf eine vorzulegende Skizze hin ein Bild bestellen wollte (ich glaube Merian in Basel) drei Entwürfe zur Auswahl geschickt.

1. Ein fast nackter Hirtenknabe sitzt flötend auf einem Felsen . . .

   Gemalt auf Papier mit Wasserfarbe mit leichtem Bindemittel (Leim, Gummi oder dergl.; nur nicht Honig in Tempera brauchen, da er nie trocknet). Einzelnes, alles Nackte fast, mit Deckfarben. Dann ist diese Aquarelle mit geschmolzenem Wachs überzogen; später nochmals erwärmt und mit einem reinen Lappen poliert. Der Grund ist dunkelgrünlich graues Papier.

   Da der Wachsfirnis die Deckfarben dunkler macht, müssen diese recht hell aufgetragen werden.

2. Ein Silen flötet unter dem Buschdickicht einer Quelle, an deren Schöpfbecken ein Mädchen lauschend steht . . . .

   Diese Silenskizze hat Böcklin mit Bleistift auf Papier gezeichnet, dann mit Aquarell und etwas Deckfarbe skizziert, doch so, dass an vielen Stellen (wie z. B. bei Fels, Stamm u. s. w.) Papiergrund und Bleistiftstriche sichtbar blieben.

   Schliesslich hat Böcklin auch hier den erwähnten Wachsüberzug angewendet und ihn blank gerieben, sodass die Skizze ein sehr zartes und weiches Aussehen bekam.

3. Skizze zu Böcklins Bilde „Petrarca, in Natureinsamkeit dichtend".

   Sie war wie die obigen beiden auf dunkelgrüngraues Tonpapier mit Bleistift gezeichnet, dann mit Aquarell, nachher mit Deckfarbe (Ferne und Luft besonders) fast überall noch gesteigert und überarbeitet. Diese Skizze war nicht mit Wachs fixiert worden".

Jedem mit der Literatur über die antike Technik Vertrauteren wird es klar, dass Böcklin das von Vitruv (VII 9, 3) und Plinius (XXXIII, 122) übereinstimmend beschriebene Verfahren der Ganosis (oder Kausis) hier für seine Zwecke verwerten wollte. Allerdings diente dieses Verfahren im Altertum vornehmlich zum Glätten von Wänden, hauptsächlich wenn sie mit kostbaren Farben (wie Zinnober) bemalt waren, aber auch überhaupt zur Glättung von Wandflächen, dann von Marmorbildwerken und zum Schutze gegen atmosphärische Einflüsse bei der „Ganosis". Dass aber nur „punisches Wachs" angewendet werden sollte, hat Böcklin, wie alle früheren Erklärer, unbeachtet gelassen. Alles übrige ist jedoch getreu nach der Vorschrift befolgt: Ueberstreichen mit heissem Wachs, abermaliges Erwärmen und Abpolieren mit reinem Lappen.*)

Dieses Verfahren sehen wir angewendet bei einem „Kopf seiner Frau" (Profil; vom Anfang der sechziger Jahre), welchen Schick (S. 59) als „Enkaustischen Versuch" erwähnt:

> „Das heisst: Die Farben sind zuerst trocken gemalt, dann Wachsfirnis darüber und denselben eingebrannt. Weisser Grund und weissgelbe Beduine. Alle Farben, selbst der hier verwendete Karmin haben sich über drei Jahre lang trefflich gehalten."

Das Bindemittel für die Farben ist hier nicht genannt; mit dem Ausdruck „trocken gemalt" kann aber nur eine Art Tempera- oder Leimmalerei gemeint sein, die, wie im vorigen Abschnitte gezeigt wurde,

*) Vergl. die Originalstellen des Vitruv und Plinius in meinem erwähnten Buch, Maltechnik des Altertums, S. 101 u. 102.

Gegenstand verschiedentlicher Versuche Böcklins gewesen ist.

Zu diesen Versuchen gesellte sich endlich noch eine besondere Art von Malerei, die bei Schick mehrfach als „Harzmalerei“ bezeichnet wird und darin bestand, mit Wasser angeriebene Harze als Bindemittel für die Farbstoffe in der Weise wie Leimfarben zu verwenden und als festigenden Ueberzug dann Wachsfirnis darüberzuziehen. Dabei mag auch die grosse Schnelligkeit der Ausführung manchen Vorteil gewährt haben, da die rasch getrocknete Leimmalerei ein sofortiges Ueberziehen mit Wachsfirnis gestattete. Schick deutet dies an in der Bemerkung (S. 75):

> „Das erwähnte Bildchen seiner Frau hat Böcklin in einer Stunde gemalt und mit Wachs überzogen, also vollständig fertig gemacht [während z. B. das lasierende Verfahren beim Oelmalen eine lange vorbereitende Manipulation nötig macht, die bei anderen Malweisen abgekürzt wird].“

Hier wird deutlich ausgedrückt, was sich Böcklin bei seinen Versuchen zum Ziele gesetzt hatte: Ein beschleunigtes, vereinfachtes Verfahren, gleichzeitig verbunden mit koloristischen Vorzügen. Böcklin muss von den Erfolgen dieser Versuche derart befriedigt gewesen sein, dass er daran ging, grössere Bilder in dieser neuen Manier der mit Wachsfirnis überzogenen Wasser-Harzmalerei auszuführen.

Eines seiner berühmtesten Gemälde, die erste „Villa am Meer“ hat Böcklin bekanntlich in dieser Weise gemalt. Als Bindemittel der Farben diente ihm eine wässerige Lösung oder vielmehr eine

Mischung von feingeriebenen Harzen und zwar Weihrauch und Sandarac (Sandrog).

Ueber den dabei angewendeten technischen Prozess schreibt Schick (S. 75):

„Die erste Villa am Meer bei Schack (die dunklere) hat Böcklin mit Weihrauch und Sandrog gemalt, die mit Wasser vermischt in die Farbe verrieben wurden. Nach Vollendung des Bildes tränkte er es mit geschmolzenem Wachs, das sogleich eindrang und mit einem Lappen verrieben und poliert wurde, wodurch es einen sanften Glanz und eine schöne Qualität erhielt.“

Dann auf der folgenden Seite eingehender:

„Von dieser Harzmalerei des Schackschen Iphigeniabildes (Villa am Meer; Böcklin hat sich in der Trauernden den letzten Spross einer alten Familie gedacht) erzählte Böcklin mir folgendes:

Die Farbstoffe werden mit Weihrauch und Sandrog vermittelst Wasser auf dem Reibstein gerieben. Sie werden teils pastos (meistens), teils lasierend verwendet, und man kann sie, so lange die Farbe noch feucht ist, nach Belieben mit Wasser verdünnen, auch nach Belieben mit allen Farben lasierend und deckend verfahren. Ist die Farbe auf der Palette aber einmal angetrocknet, so wird sie steinhart. So auch auf dem Bilde und zwar so hart, wie auf einem alten Bilde, weil alle Feuchtigkeit schnell entflieht, während ein Oelbild sie noch viele Jahre hält. Je dicker man malt, desto mehr schlägt die Farbe ein, darum feuchtet man das Bild von hinten und von vorn mit Wasser wieder an, wodurch es feucht und frisch heraustritt und die Farbe, die man daraufmalt, immer in Harmonie bleibt. Die getrocknete Oberfläche sieht, wie auch bei einem ausgetrockneten Oelbilde porös wie Bimsstein aus. Ist mit der Zeit schon viel Farbe auf das Bild gekommen, so nehme man sich in acht, feuchte hinten und vorn das Bild an und warte eine Weile; denn das Wasser würde von hinten nur die unterste Schicht Farbe auflösen, und die obere würde sich darauf schieben.“

„Wie oben gesagt, erwärmt man, nachdem alles vollendet, das Bild vermittelst einer Röhre aus einem Kohlenfeuer, streicht darüber das Wachs, das man durch Erwärmen flüssig gemacht, und verstreicht es soviel als möglich; dann nimmt man einen so heiss als möglich erhitzten Lappen und reibt über das Ganze so lange, bis das Wachs blank wird, d. h. sanftglänzend. Hat man noch etwas zu verbessern, so reibt man die betreffende Stelle mit Speichel an und malt vorsichtig und dünn darüber, ungeachtet des Wachsüberzuges."

Hieher gehört noch die Eintragung Schicks (S. 104):

„Als Ergänzung zu dem, was Böcklin über die Harzmalerei mit Weihrauch und Sandrog gesagt hatte, erwähnte er noch folgendes:

Jenes Bild (die erste Villa am Meer) habe er auf grundierte Leinwand gemalt, deshalb konnte es auch abspringen, indem beim Abwaschen Feuchtigkeit zwischen Grund und Malerei drang.

Das Verhältnis vom Weihrauch und Sandrog lässt sich nicht bestimmen und hängt von der Malweise eines Jeden ab. Der Sandrog macht die Farben härter, ist also gut, wo man oft übermalen muss.

Schliesslich Wachsüberzug, wie beschrieben. Pinsel: Borst- und Marderpinsel, je nach Gewohnheit und Grad der Durchführung."

Mit diesem Bilde hatte Böcklin kein Glück, denn als es beim Grafen Schack eintraf, fanden sich kleine Partien der Farbe abgesprungen, worüber sich der Graf in einem Briefe an Böcklin höchst ungehalten äusserte: „er habe ihm ein Bild gemalt, das vollkommen ruiniert angelangt sei." In seinen Erinnerungen berichtet der Graf: „Leider hatte der Künstler, der das Experimentieren liebt, dasselbe in unsolider Technik gemalt. Als es in München anlangte, bemerkte ich, dass die Farben sich nicht gehörig mit

der Leinwand verbunden hatten, es waren, glücklicherweise an Stellen, die leicht ausgebessert werden konnten, ganze Stückchen derselben herausgefallen. So bestellte ich, da ich die Vergänglichkeit des einen Exemplars erkannte, das Gemälde noch einmal.“ *)

Obwohl der Schaden sich glücklicherweise hat reparieren lassen, war Böcklin doch sehr betrübt darüber. „Er konnte nicht begreifen“, sagt Schick (S. 75), „dass bei diesem Bilde etwas abspringen konnte, denn eine kleine Probe, die er zur gleichen Zeit gemalt und stets in seinem Zimmer hängen hatte, hat sich vortrefflich erhalten (seine Frau im schwarzen Schleier und auf gelbblondem Grund).“

Es wird am Platze sein, da sich das Verfahren einmal bewährte und ein zweitesmal versagte, überdies manches bei dieser Technik unklar ist, mit ein paar Worten näher darauf einzugehen:

Schick berichtet a. a. O., dass „Böcklin durch eine Schrift von Didier über Harze und Oele zu diesen Versuchen angeregt wurde, die er (jetzt durch Schack gehindert) später fortsetzen will“. Leider war es mir bis jetzt unmöglich, die Schrift von Didier, von welcher Böcklin bei seinen Versuchen ausgegangen ist, einzusehen. Weder im Buchhandel noch in Bibliotheken habe ich das Buch finden können, ja es ist nicht einmal im grossen Katalog der Bibliothek des British Museum

*) Die Schackgalerie besitzt bekanntlich zwei Exemplare des berühmten Bildes. Für die Wiederholung aber bekam Böcklin keinen roten Pfennig. Vergl. Fr. von Lenbach, Gespräche und Erinnerungen von W. Wyl, S. 49.

angeführt,*) so dass wir keine Kontrolle darüber haben, in welcher Richtung Didiers Buch auf die Versuche Einfluss genommen hat. Es blieb vielmehr nur übrig, durch Kontrollversuche den Ursachen von Böcklins Missgeschick nachzuspüren. Und nach diesen kann folgendes berichet werden:

Von Weihrauch und Sandarac löst sich der erstere, ein Gummiharz, zum Teil im Wasser auf; der Sandarac ist jedoch in Wasser nicht löslich. Reibt man nun die beiden Harzpulver miteinander in Wasser an, um deren Mischung als Farbenbindemittel zu benützen, so ist das eigentlich bindende Element nur der (zum Teil gelöste) Weihrauch. Auch noch so langes Stehenlassen am warmen Ort verbessert an der Tatsache nichts, dass die Klebrigkeit der Masse ungenügend bleibt. Mehrfache Proben haben mich davon überzeugt, dass nur dann eine richtige Festigung der mit diesem Mittel geriebenen Farben auf der Leinwand statthat, wenn diese selbst genügend geleimt war, also der Leim mit zur Bindung beitragen konnte.

Jm Farbentiegel oder, wie Böcklin meint, „auf der Palette einmal eingetrocknet“, wird das Mittel wohl „steinhart,“ aber je mehr Harz- und Farbpulver darunter gerieben wird, desto weniger fest wird die Farbenlage beim Auftrocknen werden. Auf einem schlecht geleimten Grund (oder gar Oelgrund) wird sie ungenügende Verbindung erhalten und leicht abstauben. Dass auch Böcklins „Harzfarbe“ nicht ge-

*) Der im Erscheinen begriffene grosse Katalog der Bibliohèque nationale in Paris ist noch nicht bis Buchstabe D herausgegeben.

nügende Bindung in sich selbst hatte und die rauhen Harzteilchen an der Oberfläche zum Vorschein kamen, beweist die Beobachtung „der wie Bimsstein porösen Oberfläche“ (s. oben).

Bei jeder Malart dient bekanntlich das Bindemittel zur Festigung der Farbkörper sowohl untereinander als auch mit dem Grunde, auf dem die Farben aufgetragen werden. Ist also das Bindemittel nicht stark genug zu dem ersten, so genügt es auch nicht dem zweiten Zwecke. Dies scheint hier der Fall gewesen zu sein. Für sich allein genügte wohl die Bindekraft der Weihrauchlösung, aber nicht, wenn noch Sandaracpulver und Farbenpulver zugefügt werden; und erkennt man die physikalische Richtigkeit der Sache an, dann wird man auch leicht verstehen, was Böcklin mit dem Ausspruche gemeint hat, den Floerke (S. 163) wiedergab: „Das Bindemittel ist das Härteste, jede Zutat von Farbe erweicht dasselbe: Also wenig Farbe, Farbe ruiniert.“ *)

Bei der Technik der „ersten Villa am Meer“ kommen aber noch weitere Umstände in Betracht; zunächst das mehrfache Einfeuchten der Leinwand von rückwärts, wodurch die Leimung Schaden leiden muss, denn die Nässe bringt den Leim zum Quellen, die Leinwand dehnt sich durch die Feuchtigkeit aus, sie zieht sich beim Trocknen wieder zusammen und bei wiederholtem Vorgange leidet die Festigkeit. Es ist noch daran zu erinnern, dass Böcklin das er-

*) Im landläufigen Sinne und bei Oelmalerei ist gerade das Gegenteil das schädliche, nämlich das Bindemittel, welches durch sein Nachdunkeln den Farbton verändert, also die Farbe ruiniert.

wähnte Bildchen seiner Frau in einer Stunde gemalt und mit Wachs überzogen hat; im Vergleich mit der „Villa am Meer“ ist der technische Prozess demnach ein erheblich einfacherer gewesen.

Nicht minder ins Gewicht fällt aber die Art und Weise, wie bei diesem Bilde das Wachs aufgetragen worden ist. Der Vorgang bietet an sich eine Reihe von Unzukömmlichkeiten, die kaum darnach angetan waren, die Farbschichten unter sich und mit dem Grunde gleichmässig zu festigen. Zuerst sollte das fertige Bild „vermittelst einer Röhre aus einem Kohlenfeuer erwärmt“ werden, wohl in der Absicht, ein leichteres Eindringen der Wachsschicht zu ermöglichen; aber wie unsicher ist dies bei einem zwei Meter grossen Bilde zu bewerkstelligen! Kaum war die eine Stelle warm, so musste die daneben wieder erkalten. Der technische Erfolg des Erwärmens wird in unserem Falle vermutlich aber der gewesen sein, dass durch die Hitze die Harzteilchen, wenn auch nicht geschmolzen, doch immerhin erweicht worden sind und dass dadurch wahrscheinlich eine Verbindung dieser untereinander eingetreten ist.*) Unterstützt wurde dieser Vorgang jedenfalls durch das darauffolgende Ueberstreichen mit heissem Wachs. Aber die Ungleichmässigkeit eines derartigen Wachsüberzuges ist unvermeidlich und auch kaum durch das Reiben mit heissen Lappen zu beheben.

Die Hauptgefahr, und darin liegt wohl der Grund

*) Viel einfacher hätte das alles vor sich gehen können, wenn Böcklin statt des heiss geschmolzenen Wachses in Terpentin gelöstes genommen hätte.

des Abblätterns an einzelnen Teilen, ist aber meines Erachtens, dass eben durch die dreifache Hitzeanwendung die Harz- und Wachsteile an innerer Festigung gewannen, aber im gleichen Masstabe die Adhäsion der Farbschicht mit dem Grunde verloren gehen musste, ungerechnet die Wirkung der durch Feuchtigkeitseinfluss bedingten Zusammenziehung und Ausdehnung der Leinenfaser. Dies scheint hauptsächlich die Ursache der Abblätterungen gewesen, die sich beim Auspacken des gerollten Bildes gezeigt hatten und den Grafen zu seiner glücklicherweise nicht eingetroffenen Prophezeiung veranlassten. Nach Ausbesserung der schadhaften Stellen hat sich das Bild die seither verflossenen 40 Jahre vortrefflich erhalten und wird hoffentlich, wenn nicht andere Zwischenfälle eintreten, die Mit- und Nachwelt weiter erfreuen.

Ueber einen weiteren Versuch Böcklins, mit Harzlösung versetzte Farben mit einem Wachsfirnis zu überziehen, berichtet Schick in folgender Eintragung (S. 200):

> „Kopf seiner Frau — auf weissem Grund mit rotem Netz (etwa 1863 in Rom gemalt). Einzig mit Weihrauch gemalt, dann, da es doch einen Ueberzug brauchte, mit Wachs getränkt. — Weihrauch löst sich nicht völlig im Wasser, sondern bleibt ein weisser, mehliger Brei. Wenn er trocken ist, bindet er jedoch fester als Leim. Das Tränken mit Wachs füllt die Poren aus und macht somit die Farben glänzender."

Ein ähnlicher Versuch, Harzfarbe mit Wachsfirnis zu überziehen, ist deshalb von Interesse, weil hier Böcklin Wachs in Terpentin gelöst benützte und jedenfalls besseren Erfolg damit erzielte, als durch das Aufstreichen in heissem Zustande. Darüber lesen wir bei Schick (S. 242):

„Den erwähnten Studienkopf eines Italieners (beim Ratsherrn Imhof [s. S. 237]) bezeichnete Böcklin als in reiner Enkaustik gemalt, d. h. mit Harzfarbe. Als das Bild fertig war, überzog er es mit Wachs in Terpentin. In der kurzen Zeit hat Terpentin nicht Zeit zum Auflösen der Harzfarben. Nachdem es fast verdunstet war, erwärmte er das Bild vorsichtig über dem Feuer, damit das Terpentin sich nicht entzünde, dann schmilzt auch das Harz und vereinigt sich mit dem Wachs zu einer härteren Substanz. Wo das Bild dann an einigen Stellen stumpf wurde, überzog und erwärmte er es ein zweites Mal. Damit die Haare recht dunkel und glänzend wurden, tat er vor dem Malen schon in die Farbe ein bischen mehr Wachs. Als das Bild schliesslich sich wieder abgekühlt hatte, nahm er trockene reine Lappen und rieb es damit, bis die Oberfläche glänzte . . .“

Der Vollständigkeit wegen sei hier noch folgende Eintragung Schicks vom 28. Aug. 1866 (S. 112) angefügt:

„Den Faun mit der Amsel für Erhardt hat Böcklin auch mit dieser*) Tempera oder Harzfarbe gemalt; Wachs nur als Ueberzug (trotzdem sprach Böcklin einmal von dieser Malerei als „Wachsmalerei“).

Die Luft, den Körper etc. hat er mit einem (bis zum Wachsschmelzpunkt) erhitzten Eisen durch darüber Hinfahren eingeschmolzen. Die Farben, besonders Rot, lasiertes Grün und Gelb haben in diesen Farben einen Glanz, der in Oelfarben nicht zu erreichen ist.

Das Grün ist Chromgrün lasiert.“

Obige Versuche stehen in Verbindung mit weiteren, die Böcklin in reiner Enkaustik angestellt hat. Von diesen wird der nächste Abschnitt handeln.

---

*) Auf welches frühere Bild hier Bezug genommen wird, ist bei Schick nicht ersichtlich. Vermutlich die „Villa am Meer.“

VIII.

Versuche in antiker Enkaustik.



ie Probleme der antiken Technik beschäftigten Böcklin seit seinem Neapeler Aufenthalt in intensivster Weise. Sein Streben ging darauf aus, die Enkaustik der griechischen Meister wiederzufinden; denn er war sich darüber klar, und wohl im Einklang mit der Ansicht vieler Kunstgelehrten, dass ein Volk von so hervorragender Begabung für die Plastik und für die Raumausschmückung auch eine, alle wünschenswerten Mittel beherrschende Technik in der Malerei gekannt haben müsste.

Von den Versuchen zur Rekonstruktion der Enkaustik um die Mitte des Jahrhunderts hatte Böcklin wohl Kenntnis (Schick, S. 156); aber nach seiner Ansicht wäre die Methode von Fernbach, nach welcher in einigen Sälen des Münchener Königsbaues grosse Wandgemälde von Schnorr*) ausgeführt worden waren, nicht mit der des Altertums zu verwechseln. Schick schrieb darüber folgende Eintragung (S. 146):

---

*) Schicks Angabe betrifft die Ausschmückung der sogen. Hohenstaufensäle; Schnorrs Nibelungen-Bilder sind Freskomalereien.

„Böcklin sprach über antike Enkaustik, die von der neueren sog. Enkaustik (bei welcher mit Wachs und Terpentin [kalt] gemalt wird) himmelweit verschieden wäre. Man hätte noch genaue Nachrichten darüber, und im Neapolitanischen Museum würden noch einige von den eisernen Spateln aufbewahrt, mit denen man (im glühenden Zustande) die Wachsfarbe aus den Töpfchen holte und auf das Bild schmolz. Sie hatten verschiedene Formen, je nach ihrer Bestimmung, und ein eiserner Kolben diente dazu, recht lange die Hitze festzuhalten, damit das dünne Maleisen nicht so schnell verkühlte. Der Handgriff war von Holz oder bewickelt.“*)

Hier zeigt sich Böcklins aussergewöhnliche Begabung, in technischen Dingen gleich das richtige zu treffen; er hat sozusagen intuitiv herausgefunden, dass die damaligen Rekonstruktionsversuche nicht dem Wesen der antiken Enkaustik Rechnung trugen, und wie richtig Böcklins Anschauung war, haben die in

*) In einer Eintragung auf Seite 77 heisst es: „Zur Wachsmalerei haben sie [die Alten] auf alten Darstellungen ein Kohlenbecken neben sich, worin die Farbentöpfe stehen, um die Wachsfarben immer heiss zu halten. Mit einer Art Modelliereisen (wohl auch mit Pinseln) wurden sie dann aufgetragen und verteilt“. Eine solche Darstellung ist mir nicht bekannt. Vielleicht meinte Böcklin die Darstellung des sog. Pygmaeenateliers, eines verlorenen pompejanischen Bildes, auf welchem eine Figur an einem runden Tischchen Farben reibt? Die unter dem Tischchen befindlichen Farbentupfen hatte man anfänglich für glühende Kohlen gehalten (zuerst abgebildet bei Mazois, dann bei anderen. Vgl. die Abbildung in meinem Werk, Maltechnik d. Altert., S. 174). Mit dem „Modelliereisen“ ist das sog. „Cestrum“ gemeint, das bis in die neueste Zeit als alleiniges Instrument für Enkaustik gegolten hat, bis durch die Verbesserung der schwierigen Plinius-Stelle (XXXV, 149) durch Prof. C. Mayhoff, Dresden, festgestellt werden konnte, dass zu diesem Zwecke auch ein „cauterium“ genanntes Instrument diente.

den 80er Jahren aufgefundenen, wirklichen enkaustischen Mumienporträts aus dem Fajum bewiesen.*) Ueberdies haben Untersuchungen neuester Zeit in Verbindung mit der kritischen Prüfung der bis jetzt unrichtig gedeuteten Pliniustexte**) gezeigt, dass Böcklin auf völlig richtiger Fährte gewesen ist.

Bei diesen Experimenten hat Böcklin sofort erkannt, dass die antike Enkaustik in der Verwendung von heissflüssigen Wachsfarben, die mit heisszuhaltenden Instrumenten zu verarbeiten waren, bestanden haben muss.***) Freilich haben ihn die Versuche bald davon überzeugt, dass die Wiedereinführung einer derartigen Malweise kaum grosse Vorteile gewähre.

Es ist interessant, die bezügl. Eintragungen Schicks daraufhin durchzusehen. So berichtet er über die Technik der Enkaustik (S. 177):

> „Böcklin sprach von antiker Enkaustik. Nachdem er in Neapel gewesen, habe er sie nach den Angaben der Alten, die hinreichend genau wären, auch versucht. Wenn man sich darauf legte, Erfahrungen darin zu machen, so

*) Schicks Bemerkung S. 260 von einem zu Cortona ausgegrabenen antiken enkaustischen Gemälde, eine Cleopatra darstellend, beruht auf Verwechslung; die Cleopatra wurde in der Villa des Hadrian gefunden; das Bild zu Cortona stellt aber eine Muse (Polyhymnia) dar. Beide Gemälde sind auf Schiefer gemalt.

**) Genaueres darüber ist zu finden in meinen Beiträgen zur Entwicklungsgesch. der Maltechnik, I. u. II. Folge (Altertum), speziell in dem Abschnitt: Enkaustik (S. 185 ff.).

***) Zum Unterschiede der vielfach genannten und als „Lösung des Problems“ erklärten Rekonstruktion der Enkaustik, derzufolge die Wachsfarben mit Hilfe des „Cestrums“ kalt aufgetragen und erst nachher eingebrannt wurden.

könne man es gewiss bald zu leidlicher Geschicklichkeit bringen, doch biete diese Malerei keine besonderen Vorteile, sodass sich ihre Wiederausübung kaum verlohnen würde. Er schmolz Harz mit den einzelnen Farben über Feuer in Töpfen zusammen und tat dann eine gewisse Quantität Wachs dazu. Dadurch bleiben die Farben schon beim geringen Wärmegrad des Wachses schmelzbar, während Harz allein viel Hitze erfordern würde. Es würde dann noch Erfahrungssache sein, zu wissen, welche Farben weniger Zusatz von Wachs erfordern, denn einige Farben sind beim Auftrocknen gerissen. Nach diesen Vorbereitungen werden die Farben auf einen Kohlenofen gestellt, damit sie flüssig bleiben, und man fährt dann mit dem Maleisen (die sich Böcklin hat nachmachen lassen und die einen Glühkolben und Holzgriff haben) in die Farbtöpfe, holt die Farben heraus und trägt sie mit dem heissen Eisen auf die Tafel auf. Mit dem Eisen selbst kann man die Farbe verbreiten, verstreichen, Uebergänge herstellen etc., da es durch seine Wärme auch die Nachbarfarben wieder schmilzt. Einen eisernen Spatel benutzte Böcklin als Vertreiber (in heissem Zustande) oder vielmehr als Verschmelzer. Man könne einen Kopf von etwa 5″ noch sehr gut damit zur Erscheinung bringen und die Farbe hat etwas Schönes, Leuchtendes. Um kleinere Bilder und daran z. B. Augen etc. zu malen, dazu bedürfe man speziellerer Erfahrungen und gewisser Malkniffe. Man gebe aber einmal jemanden, der die Oelmalerei noch nicht kennt, deren Farben in die Hände, ob er sich dabei nicht im höchsten Grade ungeschickt benehmen würde. Plinius spricht nun zwar nicht davon, dass sie Harze zur Farbe getan hätten, wozu hätten aber sonst die Maler die vielen kostbaren Harze gebraucht, von denen in alten Schriftstellern Erwähnung geschieht, da doch ausdrücklich von ihnen gesagt wird, dass man die Bilder nicht mit Firnis überzog?“ *)

---

*) In diesem Punkte war Böcklin ungenügend unterrichtet. Man vergleiche darüber meine Technik des Altertums, S. 183, wonach

Als Ergänzung kann hier noch die Stelle bei Schick (S. 183) angefügt werden:

„Als Beweis, dass die Alten mit viel Harzen gemalt hätten, führte Böcklin an, dass ein Bild des Apelles, das auf dem Kapitol aufbewahrt wurde (eine Minerva), vom Blitz verschont wurde, der alles um sie verbrannte, da Harz ein schlechter Leiter für Elektrizität ist. Das Bild ging bei einer Feuersbrunst unter, die bei der Ermordung des Vitellius auf dem Kapitol entstand.“

Auf das technische Verfahren bei der Ausführung dieser reinen Enkaustik kommt Schick nochmals zurück, als Böcklin seine in dieser Manier gemalte „Sappho“ in Basel wieder sah. Die Eintragung ist vom 15. Oktober 1868 datiert. Wir lassen sie hier folgen (S. 181):

„Böcklin sah heute nach vielen Jahren sein Bild „Sappho“ wieder [von 1859], das in Sarasins Besitz ist, und war sehr zufrieden, wie vortrefflich das Bild sich gehalten hatte. Es ist in reiner Enkaustik gemalt (eine Malweise, in welcher die heutige Kunst noch gar keine Erfahrungen gemacht hat, über deren Bewährung aber auch er nichts wusste), doch sei das Bild nach all diesen Jahren noch so frisch, als sei es eben erst vollendet, und von einer Leuchtkraft der Farben, die in Oel unerreichbar ist. Das blaue Kopftuch, das er mit Ultramarin- und Indigo-Lasur gemalt, sei prächtig leuchtend, die Vergoldungen im gemusterten Tuch um die Haare so glänzend wie vorher.

Böcklin erzählte darauf einiges von der Technik, die er bei diesem Bilde angewandt. Es sei auf grundierte Leinwand gemalt, auf die er die Farben heiss aufgetragen und mit einem Krummspatel verbreitet und ineinander verschmolzen hatte. Anfangs schlugen die Farben ein und

---

die Lösbarkeit der Harze in Oelen im Altertum bekannt war. Die alten Aegypter überzogen ihre Mumiensärge bereits mit solchen Firnissen.

wurden stumpf, da erwärmte er die Rückseite über einem Kohlenfeuer, so dass das Wachsharz durch sie durchschmolz, und überzog damit das Bild auch von der Rückseite. Durch das Erwärmen wurden auch alle Farben auf dem Bilde wieder flüssig oder doch weich und liessen sich aufs Neue besser ineinander vetrreiben. Böcklin wiederholte dann das letztere Experiment, so oft besseres Verschmelzen oder Vertreiben nötig war. Wurde beim Malen die Spitze des Spatels zu kalt, so konnte er noch die hintere Seite des Eisens brauchen. Die gebrauchten Harze waren Kopal und sehr wenig Terpentin (Copal à l'essence und Terpentin nur zum Auflösen des Wachses). Mit diesen zusammen schmolz und rieb er die Farbe und tat dann in das Farbtöpfchen zu jeder Farbe nur wenig Wachs, (etwa wie 6—8 Erbsen). Wird die Farbe im Töpfchen kalt, so muss sie sich hart anfühlen, wie später die Oberfläche des Bildes sein soll. Schmiert sie aber noch ein wenig oder färbt sie noch ab, so ist zuviel Wachs in der Farbe, und man muss noch soviel Harz und Farbstoff zusetzen, bis sie kalt geworden, sich fest anfühlt.

Lockiges Haar, das über das Gesicht fällt, hat Böcklin dann mit gewöhnlichem Terpentin und mit dem Pinsel aufgetragen und durch Erwärmen des Bildes eingeschmolzen, wodurch es dem andern gleich und ebenso fest und unverlöschbar wurde".

Ein paar Tage nachher (20. Oktober) ist abermals von dem gleichen Bilde die Rede. Schick berichtet (S. 185):

„Böcklin nochmals über die Enkaustik seines Sapphobildes. Es liesse diese Malerei nur breite Behandlung zu, und es sei gut, das Bild vor dem Malen ganz klar im Kopf zu haben. Man könnte wohl etwas wieder herunterschaben oder kratzen, aber das Aendern sei in keinem Bilde gut, auch in Oelbildern nicht, da dadurch immer das delikate Aeussere und die Harmonie des Bildes gestört werde. Man tut jedoch gut, wenn man sich einzelne Gegenstände wählt: Köpfe oder Brustbilder. Grössere Bilder haben für diese

Technik zu viel unberechenbare Sachen und lassen sich nicht so eingehend und vollständig konzipieren. Sappho hat ein weisses Gewand mit farbiger Blumenborte . . . . . brillant-dunkelblaues Kopftuch mit Goldverzierungen, daraus Löckchen in das Gesicht fallen. (Nach der Sappho-Büste der Villa Albani.) Wenn ich recht gehört habe, ist hinter dem Kopf blaue Luft. — Brustbild."

Ueber das Sapphobild ist noch eine gelegentliche Bemerkung bei Schick enthalten, als er sich bei dem Meister um den Unterschied zwischen der Technik der „Iphigenia" („Villa am Meer") und der des ersten Bildes erkundigte; dabei heisst es (S 217):

„Ich fragte Böcklin, ob die Bilder Iphigenia (bei Schack) und Sappho (Sarasin) in der Technik sich sehr unterscheiden, und das Eine etwa vorwiegend Wachs- und das Andere Harzmalerei sei. — Er antwortete: Im Iphigeniabilde wie in der Sappho sei Harz vorwiegend (und das bei allen seinen Versuchen mit Wachsfarben). — Das Wachs diene nur als Schmelzmittel."

Endlich ist hier noch eine Notiz anzufügen, die auf die Erhaltung der Malerei „und die ungemeine Leuchtkraft der Farben" Bezug nimmt. Nach Schick (S. 200) äusserte sich Böcklin in Anschluss an ein Gespräch über das mehrfach erwähnte „Porträt seiner Frau" (mit dem roten Haarnetz):

„Hätte er das gute Erhalten des Sapphobildes ahnen können, so hätte er sich in Rom nicht so durch das Geschwätz seiner Bekannten einschüchtern und davon abbringen lassen. So aber habe er es nicht fortgesetzt, weil er (ohne Erfahrungen darin gemacht zu haben) baldiges Reissen und Verändern der Farben befürchtete."

Bekanntlich war das Sapphobild in der Münchener Internationalen Kunstausstellung im Jahre 1901

(im Todesjahre des Meisters) im Glaspalast ausgestellt, und soviel ich mich entsinne, ist Leuchtkraft und Erhaltung des Bildes tadellos.

Von weiteren Werken in der Enkaustik des Sapphobildes, d. h. mit heiss aufgetragenen und mit erwärmten Instrumenten verarbeiteten Farben, erfahren wir aus Schick nichts. Allerdings erwähnt dieser den im Besitz des Ratsherrn Imhof befindlichen „Studienkopf eines Italieners“ (S. 237) als in „reiner Enkaustik“ gemalt; aber nach der Beschreibung des angewandten technischen Verfahrens (Schick, S. 242; s. oben S. 74.) haben wir es hier mit einem in Harzfarben gemalten und mit Terpentinwachs gefirnisten Bilde zu tun. Diesen Ueberzug erwärmte Böcklin, um das Harz mit dem Wachs zu einer härteren Substanz zu vereinigen und wiederholte die Prozedur ein zweites Mal. Deshalb bezeichnete er das Bild wohl als „reine Enkaustik“. Auch der mehrfach erwähnte „Kopf seiner Frau“ (Schick, S. 59) ist als „enkaustischer Versuch“ angeführt, weil bei diesem Bilde das Wachs durch Erwärmen „eingebrannt“ wurde; und ähnlich mag es sich mit dem zweiten Bilde bei Imhoff verhalten haben, das eine „Landschaft aus dem Sabinergebirge“ darstellte. Schick berichtet (S. 237): „Es wurde in Rom in Wachsfarben gemalt.“

Wie es scheint, hat Böcklin unter seinen „enkaustischen Versuchen“ jede Art der Technik verstanden, bei welcher er den Wachsüberzug durch Erwärmen befestigte. Er folgte hiebei dem damals allgemeinen, auch jetzt noch üblichen Sprachgebrauche, jegliche Wachsanwendung mit dem Ausdruck „En-

kaustik" zu bezeichnen, und er hatte umsomehr das Recht dazu, als er seine Wachsüberzüge tatsächlich durch die Erhitzung „eingebrannt" hat, wie es die „Ganosis" des Vitruv vorschreibt. Mit der eigentlichen antiken Enkaustik, die er in der „Sappho" wieder ins Leben rufen wollte, haben jene enkaustischen Versuche nichts zu schaffen.

Lasius, der ausser Böcklins „Sappho" und seiner „Gattin als Muse" (im Baseler Museum) noch den „männlichen Römerkopf" zu den „enkaustischen" Bildern des Meisters zählt, und hinzufügt, dass „sie sich famos erhalten hätten", berichtet ähnlich wie Schick (S. 177), Böcklin habe „trotz des guten Resultates diese Technik wieder aufgegeben, weil sie ihm keine besonderen Vorteile bot" (Lasius S. 64).

Als Böcklin anfangs der achtziger Jahre die aus dem alten Arsinoë in der Provinz des Fayûm stammenden Mumienbildnisse sah (er reiste eigens von Zürich nach München, wo die Ausstellung in den oberen Räumen des Museums der Gipsabgüsse unter den Arkaden stattfand), war er von deren Trefflichkeit überrascht. „Bei seiner Rückkehr erklärte er, die Bilder seien prachtvoll und muten den Beschauer ganz modern an, so ungezwungen, natürlich und wahr seien sie in der Auffassung. Sie seien sehr einfach hergestellt, teils Temperatechnik, teils Wachsmalerei, welch letztere mit heissem Eisenstabe eingeschmolzen worden sei und dem Bild einen leichten Glanz verliehen habe, der allerdings heute verschwunden sei. Er sagte, dass bei der alten Temperamalerei der Gebrauch des Wachses bekannt war, beschreibt schon

Plinius.*) Es wurde, anstatt Firnis, zum Schutz der Farben und zum Herausholen ihrer Leuchtkraft verwendet".

„Immer wieder kam er auf die Mumienbilder zu sprechen. Die hatten ihn gepackt, nicht zum wenigsten wegen der Haltbarkeit in der Technik, auf die er so grossen Wert legte." (Lasius, S. 64 u. 65.)

*) Diese Angabe findet sich nicht bei Plinius. Nichtsdestoweniger mag Böcklin im Rechte sein, wenn er die Kenntnis dieses Verfahrens den Malern des Altertums zusprach.

IX.

Die Baseler Fresken und die pompejanische Wandmalerei.



as Monumentale in Böcklins Kunst drängte ihn zur Betätigung in jener einzigen Technik, welcher die Renaissance ihre grössten Schöpfungen verdankte, zur Freskotechnik. Wie sollte dies auch anders sein nach den in Rom erhaltenen Eindrücken des jüngsten Gerichts von Michelangelo, der Stanzen von Raffael und der pompejanischen Wandmalereien, die für ihn stets Gegenstand grössten Interesses waren? Deshalb griff er mit Freuden zu, als ihm zwei monumentale Aufträge winkten, nämlich die Fresken im Gartenhause des Ratsherrn Sarasin, mit dessen Familie er von Jugend auf befreundet war, und jene im Treppenhause des Baseler Museums, die ihm durch Vermittlung von Jakob Burckhardt übertragen wurden.*)

*) Böcklin verliess im Herbst 1866 Rom, um nach Basel überzusiedeln. Er hoffte, dort zahlreiche Aufträge zu erhalten, und seine Hoffnung erfüllte sich auch.

Um sich für diese Aufgaben vorzubereiten, musste Böcklin die nötigen Erfahrungen im Technischen der Freskomalerei erst sammeln; denn ausser gelegentlichen kleinen Versuchen, die er kurz nach dem Besuche von Neapel in Rom angestellt hatte, und einigen Kindergestalten auf der Treppe zu seines Bruders Wohnung (am Blumenrain), von welchen Schick (S. 364) Kunde gibt, scheint Böcklin in dieser Technik nicht tätig gewesen zu sein.

Die Fresken bei Sarasin waren dem Künstler als grössere Vorarbeit für die Museums-Fresken sehr willkommen. Er ging mit Feuereifer an die Arbeit und vollendete sie in wenigen Wochen (Herbst 1868), da ihm der grosse Auftrag für das Museum in sicherer Aussicht stand.

Schick berichtet über den Hergang bei der Arbeit wie folgt (S. 144):

„Für die zu malenden Fresken (im Sarasinschen Gartenhaus) hat Böcklin zwei Kohlenzeichnungen gemacht (2′ breit, 1½′ hoch). Die eine: eine Villa mit Cypressen in Mittagsonne. Vorn unter Büschen die heilige Familie, der ein Engel eine Schale Wasser bringt: (Flucht nach Aegypten). Die andere: ein Felsenstädtchen (wie Formello). Vorn grosse Bäume und Christus und die Jünger, die nach Emmaus gehen. Von rechts ein überrankter Ziehbrunnen. Diese Zeichnungen werden nun in ihren Hauptsachen auf Ellenpapier in Originalgrösse übertragen und dann auf die Mauer gepaust und vielleicht mit Kohle nachgezeichnet. Hiernach wird man dann beurteilen können, ob die kleine Zeichnung sich auch im Grossen und zu den umgebenden Gegenständen gut macht. Dann gedenkt Böcklin jedes Bild, je nachdem es die Konturen der Gegenstände darin zulassen, in etwa vier Teile abzuteilen, von denen ein jeder die Arbeit eines Tages bilden soll.

Der erste Grund ist jetzt sehr rauh und porös auf die Mauer getragen, darauf kommt der etwa $^1/_4$ oder $^3/_8$ Zoll starke Kalkbewurf für die Malerei. Für diesen Bewurf hat Böcklin im Keller verschiedene Proben angestellt und dabei zu dem mit viel Sand versetzten Kalk reichlich schwarze Farbe mischen lassen, was aber dennoch ziemlich weiss auftrocknete. Indem er dem Grund so einen mattgrauen Ton geben liess, ersparte er sich viel Arbeit, denn anstatt die Luft in gemischten blauen Tönen zu malen, was bei dem grossen Umfang der Bilder sehr schwer ist, kann er nun leicht mit Blau über den schon gebrochenen Grund lasieren. Man kann oder muss vielmehr dabei ziemlich hart und keck malen, da alles doch viel matter und stumpf weisslich auftrocknet."

Für jeden mit den Quellen für Freskotechnik Vertrauten ist aus den obigen Angaben klar ersichtlich, dass Böcklin sich hier an die italienische Freskotradition zu halten bestrebt war; er machte sich seinen Karton in der Originalgrösse, um sich vorher zu vergewissern, wie die Zeichnung wirken wird (nach Armeninis Veri precetti), er mildert den allzuweissen Grund durch Zumischen von Schwarz (nach Borghinis Angaben). Ja, er versäumt es auch nicht, sich eine Farbenskala für Freskotechnik nach altitalienischer Vorschrift zusammenzustellen, in der unter anderem sich echter Ultramarin aus Lapis lazuli und Ultramarinasche befand (Schick, S. 147—149).

Mit der ihm eigenen Umständlichkeit schildert Schick alle die Phasen der Entstehung dieser Fresken. Wiederholt mussten Stellen abgeschlagen und frisch eingeputzt werden, auch beim Auftrocknen veränderten sich die Töne mehr als zu erwarten war, so dass sich Böcklin entschloss, nach dem völligen Trocknen

Retuschen mit Wassertempera, die mit Eigelb und einigen Tropfen Oel gemischt war, vorzunehmen (S. 155). Am meisten behinderte Böcklin das ungleiche Auftrocknen der Farbtöne, wo er schon gemalte Stellen nochmals überging. „Bei Beginn der zweiten Landschaft", erzählt Schick (S. 157), „hätte er noch gar keine klare Idee über die Farbenstimmung und könnte sich nur vorstellen, dass die hellen Häuser auf dem Himmelston als warm Hellgelb auf kalt Grau stehen müssten. Es käme beim Fresko mehr als beim Oelmalen überhaupt nur darauf an, dass man über Licht und Schatten in allen Teilen ganz klar sei und darüber, ob etwas Warm gegen Kalt oder umgekehrt stehen müsste." Demnach wollte Böcklin bei den Fresken aus der Stimmung heraus malen, wie bei seinen Staffeleibildern; nun sah er sich aber darin getäuscht, er bereute auch, den getonten Grund gewählt zu haben, wollte künftig nur auf ganz weissem malen und nicht auf Farbenspiel, sondern vielmehr auf Relief und plastische Erscheinung ausgehen (S. 162). Da Böcklin keine farbige Vorlage vor sich hatte, die „ihn befangen mache", und glaubte, es sei besser, „sich nach dem Material zu richten und die Formen entstehen zu lassen, wie sie durch Material und Zufall entstehen," kam er mit der Grundregel der Freskotechnik in Konflikt, die darin besteht, das begonnene Stück in einem Tage fix und fertig zu malen. Er wollte durchaus Mittel finden, mehr als einen Tag, ja noch am vierten und fünften Tage Bindung zu erzielen, indem „er das Kalkhäutchen zerstörte, und der Kalk das Wasser wieder einsog" (S. 187). So malte er das

dritte Freskobild, den David (eine lebensgrosse Figur vor einer Nische, zu seinen Füssen eine Engelsfigur); aber nach dem dritten Tage schienen nur noch die mit Kalk gemischten Farben zu binden, während die dunklen Schatten des Gewandes, das Schwarz der Harfe und das violette Eisenoxyd am fünften Tage, ohne gebunden zu haben, sich mit dem Finger abreiben liessen.

Bei dieser Methode musste naturgemäss ein Misserfolg eintreten, so dass Böcklin sich veranlasst sah, dieses Bild gründlich zu übergehen. Einer späteren Eintragung Schicks zufolge, geschah dies „mit Oelfarbe (!) und Terpentin, was einschlug und so der Textur des Fresko fast gleichkam“ (Schick a. a. O.).

Für die Ausführung der Museums-Fresken plante Böcklin ein anderes Verfahren. Hier wollte er ganz genau nach den Vorschriften Vitruvs vorgehen und die Technik der Griechen, die in den Malereien zu Pompeji und Herkulanum traditionelle Uebung gefunden hatte, wieder erringen. In den Gesprächen mit Schick und Burckhardt ist immer wieder von den pompejanischen Malereien die Rede; sie untersuchten Proben antiker Fresken, die Schick aus Italien mitgebracht, um die Zusammensetzung des Grundes kennen zu lernen (S. 179), und, obwohl Böcklin keine grosse Achtung vor Wiegmanns Buch über die Malerei der Alten und ihre Technik hatte, schien er dennoch dessen Ansicht beizustimmen, dass der Bewurf ein längeres Malen al fresko gestattet, wenn man ihn nur möglichst dick aufgetragen hat.

Abermals werden Vitruvs Angaben verglichen

(S. 197); in einem Gespräch mit einem Physiker lässt sich Böcklin den chemischen Prozess bei der Bildung des Kalkhäutchens und die dabei [angeblich] entstehende „grössere Glätte und den Glanz des verwandelten Kalks" erklären (S. 207).

Allerdings hatte Böcklin das Wesentliche des antiken Bewurfes zum Unterschied vom Bewurfe der Renaissance richtig erkannt, der darin besteht, dass bei dem ersteren die Oberfläche nicht bloss sehr hart ist, sondern auch nach Vitruv glänzend und glatt sein sollte. Da die ihm von Fachmännern gegebenen Aufschlüsse sich widersprachen (S. 225), hielt sich Böcklin nur an Vitruvs Vorschriften. Schick berichtet (S. 218):

> „Heute das Fresko I im Museum*) begonnen. 2—3 Kalkschichten mit Sand von 3/4 Zoll, 1/2 Zoll und 3 Linien, darauf eine Schicht von 2 Linien aus Kalk mit weissem Marmorpulver und diese mit Schläghölzern geschlagen, dann mit dem Brettchen glatt verrieben."

Die Erfahrungen an den Sarasinschen Fresken benützend, ging jetzt Böcklin ans Arbeiten und malte von oben nach unten stückweise, sozusagen alla Prima die Gruppen der wolkenschiebenden Putten, dann die Hauptfigur und die Tritonen, ohne jede Farbenskizze nach dem Karton in wenigen Wochen (vom 23. November bis 31. Dezember).

*) Die drei für das Treppenhaus gemalten Bilder sind: 1. „Magna mater" (Magna parens bei Schick), eine hoheitsvolle Frauengestalt, auf riesenhafter Muschel, von Wasserkentauren getragen. 2. „Flora", welche den grünen Teppich über die Flur breitet. 3. „Apollo mit dem Viergespann". Ausserdem drei Medaillons („Medusa", „Kritikus" und „Dummling").

Wieder verliess er sich, wie bei den Sarasinschen Bildern auf sein eminentes Gefühl, das ihn erst während der Arbeit zum bestimmteren Anschlagen der Farbentöne veranlasste. „Beim Beginn schwebe ihm für Farbe und Wirkung nur eine unbestimmte Idee vor. Sie würde sich erst beim Malen bestimmter und klarer gestalten“, berichtet Schick (S. 210); aber er war sich der Schwere seines Vorhabens voll bewusst. Als beim Beginn des ersten Museumsfresko davon die Rede ist (S. 216), sagte Böcklin, „er stelle sich in dem Bilde eine schwere hohe Aufgabe und riskiere, ob er der Sache Herr werden könne, oder ob er dabei Fiasko mache. Oft käme er sich dabei vor wie ein Seiltänzer, der auf hohem Seile gehe. Aehnliche Gefühle müssen ihn auch heute bedrückt haben, denn er war den ganzen Tag verstimmt.“

Während des Malens fühlt Böcklin aber wieder seine eigene Kraft wachsen und kaum acht Tage nach dem Anfange berichtet Schick (29. Nov. 1868): „Böcklin äusserte, er fühle, dass er das Freskobild jetzt in seiner Gewalt habe“.

Auf genauere Einzelheiten einzugehen, ist hier nicht möglich; der Leser möge die ausführliche Beschreibung bei Schick einsehen, der bei jedem einzelnen Farbenton mitunter nicht unterlässt, anzugeben, mit welchen Pigmenten er gemischt wurde.

Aber die Voraussetzung, auf dem aus vier Lagen bestehenden Bewurf ungehindert al fresko malen zu können, traf nicht zu. Schon der vierte Tag brachte die Enttäuschung; ein weiteres Aufpausen der Zeichnung auf der beinahe festen Oberfläche war kaum mög-

lich, weshalb Böcklin nicht weiter malte (S. 229). Am nächsten Tage wurde der Marmorkalkbewurf (für den ersten schon halbtrockenen) frisch angetragen, aber es ergab sich, dass „der zweite Kalkbewurf bald nach dem Auftragen starke Risse zeigte“, so dass in der Meinung, dem Uebel dadurch abzuhelfen, der Maurer angewiesen wurde, nach Vitruvs Anweisung (statt vier) von jetzt ab fünf Lagen zu machen (S. 231).

Der Schnelligkeit des Trockenprozesses vermochte nun aber Böcklin dennoch nicht zu folgen, und das Verlangen, seine schon gemalten Stücke zu verbessern und mit der Umgebung in Einklang zu bringen, bestimmte ihn dazu, alle Farben mit Kalk zu mischen, wie er es bei dem „David“ getan. Darüber berichtet Schick (3. Dezember 1868, S. 235):

> „Böcklin sagt, er hätte die Erfahrung gemacht, dass man auch über 5—6 Tage alte Stellen noch malen kann, sobald man die Farben mit Kalk mischt, überhaupt solange, als die Wand noch nicht auszuschwitzen anfängt.
>
> Wenn die Haut, die sich darauf bildet, auch nur dünn ist, so löst sie sich bei leichtem Waschen wenigstens nicht auf und wird immer härter, je älter sie wird (Ob diese später darüber gemalte Farbe aber wirklich dauerhaft ist und nicht abplatzt, ob dem Darübermalen durch das Ausschwitzen in perligen Tropfen eine Grenze gesetzt wird, darüber hat Böcklin jedoch keine Erfahrung).“

So entstehen noch unter der Arbeit immer wieder Zweifel an dem endlichen Erfolge, so sehr sich auch Fachmänner, wie die Physiker Müller und Professor Hagenbach, Stadtchemiker Dr. Gäbbelsröder und Prof. Fritz Burckhardt bemühen, Mittel für längeres Freskomalen, auf welches Böcklin rechnete, ausfindig zu machen

(S. 225 und 238).*) Es stellten sich allerlei Uebelstände ein, wie das Springen der Bewurfschichten, wenn sie zu rasch aufeinander aufgetragen wurden, und wenn beim Schlagen mit dem Schlagbrett ganze Stücke wieder herausgerissen wurden u. dergl. (S. 252).

Dazu kam noch das „Ausschwitzen in perligen Tropfen“, für das niemand eine Erklärung geben konnte, noch weniger ein Gegenmittel wusste. Schick berichtet (S. 260):

> „Gestern, am 31. Dezember, mit Jahresschluss, hat Böcklin das erste Museumsfresko vollendet. Die Feuchtigkeit des Bildes senkte sich während des Malens am unteren Stück herunter, sodass es in hellen Wassertropfen an vielen Orten auszuschwitzen schien. Obwohl das Heruntersinken der Feuchtigkeit nicht zu bestreiten war, so meinte Böcklin ein anderes mal doch, es sei nur ein Niederschlag von aussen auf der gebildeten Kalkhaut, denn sowie er über eine solche Stelle mit dem Spachtel reibe, schlucke sie alles Wasser in sich ein.“

Diese Uebelstände bei den folgenden beiden Fresken auf das Mindestmass zu vermindern oder ganz zu vermeiden, war Böcklins ganzes Streben.

Im Frühjahr 1869 reiste Böcklin nach Oberitalien, Lugano, Mailand, Piazenza, Parma, hauptsächlich um zu sehen, mit welchen Farbenmitteln Luini,

---

*) Schick schlug dabei das Experiment vor, den Zutritt der Luft „durch einen Ueberzug von Kollodium zu verhindern, den man in dem Masse entfernt, in dem die Malerei vorschreitet. Man würde dann vielleicht den Kalk immer so frisch und bindungsfähig finden, als hätte man ihn erst aufgetragen und könne die ganze Fläche auf ein Mal grundieren. Böcklin meinte, dann könne man vielleicht auch das Gemalte mit Kollodium bedecken und dann dieses erst beim Zusammenstimmen entfernen (s. S. 222)“.

Correggio u. a. auf die Ferne gewirkt hatten; er kam dann ganz erfüllt von den Eindrücken nach Basel und ging gleich daran, die Vorarbeiten zu den zwei letzten Bildern im Museum, „Flora“ und „Apollo“ zu machen, die er ganz allein auszuführen vorhatte; denn Schicks Hilfe beim ersten Fresko scheint in nichts anderem bestanden zu haben, als vielleicht in der Vergrösserung des Kartons und beim Farbenmischen; zum Malen „fehle ihm die Leichtigkeit der Behandlung und Freiheit im Malen, er würde vielleicht in penible Aengstlichkeit verfallen (S. 211)“. Als Böcklin das zweite Fresko begann, war Schick abwesend und er kam von Genf zurück, als bereits ein Fünftel vollendet war (7. August 1869).

An diesem Tage, dem letzten seines Zusammenseins mit dem Meister, schrieb er noch über die Technik dieses Bildes (S. 402):

> „(Böcklin) hat den letzten Marmorgrund so festschlagen und festdrücken lassen, dass er mattglänzend war; an einigen Stellen, z. B. bei den Köpfen, hat er den Grund durch Andrücken mit dem Spachtel noch glatter gemacht. Der Maurer hätte sich ungern dazu bequemt, den Grund zu schlagen. Das einfache Andrücken bewirke aber fast dieselbe Festigkeit und Glätte.“

Nach einigen weiteren Angaben über die zur Malerei dienlichen Farben, über den Vorteil der grünen Erde beim Fleischmalen, über die Putten u. a. bemerkt Schick:

> „Böcklin strebt nicht danach, wie im vorigen Bilde, das Ganze im Nassen zu stimmen, sondern meint, er könne es jetzt schon übersehen. Mit der Zeit lerne man doch gewisse Farben kennen und suche sich alle Mischungen zu merken. So wäre er imstande fortzufahren, selbst wenn

der erste Teil schon trockne; so z. B. mit dem grünen Mantel, den er im Licht einfach aus grüner Erde und Weiss gemalt hätte."

Am Schlusse heisst es dann:

„Böcklin tadelte jetzt sein Verfahren beim ersten Museumsfresko, unter die Farben Kalk zu nehmen, als töricht. Von den, wie er hoffte, durch lasiertes Licht scheinenden Halbtönen hat sich keiner bewährt; es zeigte sich, dass mit Kalk gemischtes Licht, gleichviel ob dünn oder dick aufgetragen, beim Auftrocknen stets gleich deckend erscheint. Dieses zweite Fresko ist fast ganz lasierend gemalt; im Licht nur wenig Zinkweiss. Das Gewand war schon ziemlich trocken und band nicht mehr; man merke das schon bald — nach einer halben Stunde — durch Ueberstreichen mit dem Finger: ist das Gemalte gebunden, so färbt es nicht ab; ist es nicht gebunden, so lässt es sich ganz mehlig abwischen."

Aus einem späteren, von Mendelsohn (S. 94) veröffentlichten Briefe des Meisters ist zu entnehmen, dass er den Retuschen mit Eitempera oder mit Milch bei Vollendung der Fresken grossen Wert beilegte, weil „mit dieser Technik ohne Retusche nichts zu machen sei".*)

Beim dritten Fresko („Apollo") beabsichtigte Böcklin

*) In diesem Briefe (datiert vom 16. Dez. 1881) heisst es: „Meine Technik ist eine ganz andere [nämlich als die des Cinquecento mit ihrem nur zolldicken Bewurf], und ich glaube, dass sie der antiken sehr ähnlich ist. Ich mache durch öfteres Bewerfen und Feststampfen einen etwa 4 cm dicken Kalkgrund für das ganze Bild. Diesen Grund halte ich so gut als möglich frei von Kohlensäure und kann so einige Wochen lang auf der ganzen Fläche al fresko malen." Diese Annahme hatte sich bei den Baseler Fresken, wie wir sahen, als irrig erwiesen. Insbesondere ist das „Freihalten des Grundes von Kohlensäure" nicht gelungen.

ein förmliches Ueberarbeiten und wollte „nach dem Fixieren mit Harz oder Terpentin die weisse Farbe der Lichter mit Oel- oder Terpentinfarben und mit dem Pinsel auftragen", wie er es ähnlich beim „David" versucht hatte (Schick, S. 397).

Während des Monats August 1869 malte Böcklin das zweite Fresko und im November das dritte, endlich auch noch, trotz des Wiederspruches einiger Herren des Stadtrates, die drei Medaillons über den Fenstern der Treppenabsätze.

So hat Böcklin denn mit „Ach und Krach" die Fresken zu Ende gemalt, nicht ohne sich auch mit seinen Auftraggebern gründlich überworfen zu haben (s. Schmid, S. 47).

Worin bestand nun aber die Ursache, dass sich der Meister so verrechnet hatte? Auf diese Frage muss geantwortet werden: Böcklin hielt sein System der Arbeitsführung bei Tafelbildern auf die Wandfläche zu übertragen für möglich, ohne zu bedenken, dass man auf Freskogrund nie „aus der Stimmung" heraus malen kann, weil das andersartige Auftrocknen der Kalkfarben ein richtiges Beurteilen während der Arbeit völlig ausschliesst. Böcklin verrechnete sich aber auch darin, dass er dem Vitruvschen Bewurfe die Eigenschaft zumass, ein viele Tage langes Malen auf dem Nassen zu ermöglichen, um endlich von selbst, nur durch Bildung des Häutchens von kohlensaurem Kalk, eine glatte und glänzende Oberfläche zu bilden, wie sie die antiken Stuckmalereien in Pompeji aufweisen.*)

*) Gegen das Unrichtige dieser bis in die letzte Zeit geltenden Ansicht habe ich in meiner „Technik des Altertums" genügend

Im Anschluss an die Schilderung der Böcklinschen Freskomalerei wird es am Platze sein, dessen Ansichten über die römisch-pompejanische Technik der Wandmalerei hier näher kennen zu lernen. Obwohl diese sich auch in der von Böcklin gedachten Weise nicht rekonstruieren liess, zeigen jedenfalls die uns von Schick überlieferten Stellen von der eminenten Beobachtungsgabe des Meisters in technischen Dingen.

Gelegentlich eines Gespräches über die anfangs der 60er Jahre von Schlotthauer und Bergrat Fuchs erfundene Wasserglasmalerei oder Stereochromie erinnert Böcklin an die Freskomalerei der Alten und an die Reihenfolge der von Vitruv umständlich beschriebenen*) Bewürfe wie folgt (Schick, S. 95):

1) Ein grobes Kalklager mit Sand, das fest geschlagen wird;
2) etwas feiner (wieder geschlagen);
3) Kalk mit etwas Marmorstaub (geschlagen und geebnet);
4) feiner Kalk mit viel Marmorstaub, dünnes Lager (etwas geschlagen und geglättet).

Auf dieses letzte Lager wurde dann sogleich die Farbe des Grundes aufgetragen, wodurch dieselbe dann schönen

---

Stellung genommen. Nicht versagen kann ich es mir aber, darauf hinzuweisen, dass gerade der im Grossen unternommene Versuch Böcklins ein deutliches Argument dagegen ist, einfaches Fresko für die Technik der antiken Wandmalereien zu erklären.

*) Schicks Angaben betr. Vitruv sind hier unrichtig. (Verbessert S. 197.) Die Stellen finden sich in VII, 3, 5—10 und nicht in II, 75. Vitruv schreibt drei Lagen Sandmörtel und drei von Marmormörtel vor; nach der vorletzten Schichtung soll der Bewurf geschlagen werden. Die Notiz über „Bereitung des Stuckmarmors“ an gleicher Stelle betrifft den sogen. Kunst- oder Gipsmarmor.

Glanz erhielt. Hierauf malten die Pompejaner dann mit anderen Bindemitteln die Ornamente und Bilder."

Diese letzte, von Böcklin ausgesprochene Ansicht war damals wohl sehr verbreitet (s. Overbeck, Pompeji, II Aufl. 1866), im Gegensatz zu den Anhängern der enkaustischen Wandmalerei und der Freskotechnik. Böcklin hatte sich dieser Ansicht angeschlossen, wie die nachfolgende Eintragung (S. 77) zeigt:

„Die Alten hatten verschiedenartige Malweisen. Sie kannten die Grundsätze der Freskomalerei, gebrauchten sie aber nur, um die Farbe des Grundes durch die Kristallisierung zu härten, auf welchen Grund (schwarz, rot oder wie er sein mag) sie ihre Bilder mit Gouachefarben oder (den obigen ähnlichen) Harzfarben malten."

Zu derartiger Malerei hielt Böcklin die Eitempera für geeignet, was aus folgender Nachricht (S. 169) zu schliessen ist:

„Die Eifarbe (mit dem Gelben untermischt, ohne das schleimige Weisse im Ei) trocknet viel langsamer als die mit blossem Wasser aufgetragene Farbe, die beim Retuschieren auf Freskogrund augenblicklich trocken wurde. Ist die Eifarbe aber einmal trocken, so kann man sie mit Wasser nicht gut wieder fortnehmen, da das Eigelb mit dem Klebrigen zugleich Fettiges enthält, welche Eigenschaften durch das Zusetzen von einigen Tropfen Oel noch vermehrt werden. (Mit der Zeit wird die Farbe so steinhart wie alte Oelfarbe.)

Böcklin glaubt, das sei die Malerei der Pompejaner und dass bei einigen Bildern, z. B. den Centauren, der Tänzerinnen, schwebenden Gruppen etc. die Farbe so pastos daraufsitze, käme daher, dass sie mehrmals übereinander gemalt hätten .... Da die Eifarbe eben langsam trocknet, d. h. höchstens in 1—2 Stunden, so gestattet sie

eher als andere Leim- oder Harzfarben (jedoch immer sehr schnell) etwas nass in nass zu vollenden."

Später, offenbar beeinflusst durch Wiegmanns Buch, das er während der Baseler Freskenperiode genauer studiert haben mag, änderte Böcklin seine Ansicht (Schick, S. 245):

„Die pompejanischen Tänzerinnen, meint Böcklin, seien vielleicht ganz al fresco, denn das Weiss ist Kalk; wäre nun Leim oder Ei das Bindemittel, so hätte dies ja vom Kalk Zerstörung erleiden müssen.*) (Kann denn aber nicht das Weiss aus altem, hartgewordenem und dann zermahlenem Kalk bestehen, der sich als weisses, indifferentes Pulver erhalten und auf das Bindemittel keinen chemischen Einfluss mehr ausüben würde?) Das Bild des Telephus ist sicher Fresko."

Wie wechselnd übrigens Böcklins Ansicht über die antike Technik gewesen ist, zeigt eine Eintragung vom 31. Mai 1866 mit späteren Zusätzen Schicks (S. 32):

„Bei Böcklin. Ich zeigte ihm mein Fragment antiker Malerei, das ich bei Prima Porta gefunden — Böcklin meinte, es sei vielleicht mit Leimfarben auf schwarzen Freskogrund gemalt. (Späterer Zusatz: 1868/69 erkannte Böcklin es jedoch als reines Fresko.)"

Schliesslich sehen wir Böcklin ganz und gar zu den Anhängern der Freskotheorie übergehen. Schick berichtet nämlich (S. 400):

„Ueber den Streit der sogenannten Kenner der pompejanischen Malerei: ob Fresko, ob Wachs oder Leim? sagt Böcklin, die Sache sei sehr einfach. Wäre ein fremdes Bindemittel darin, und dieses, wie behauptet wird, von der Luft verzehrt, so müssten sich die Farben mehlig abwischen

*) Bekanntlich bildet Ei mit Kalk eine sehr dauerhafte, chemische Verbindung; der Kalk zerstört es also nicht, wie man bisher angenommen hat.

lassen. Da dies aber nicht der Fall, sondern da die Farbe fest und unlöslich ist, so findet ein innigeres Verwachsen mit der Mauer statt; folglich kann es nur Fresko sein.“

Ebenso lautete sein Urteil im Anschluss an eine Meinung Pettenkofers, die Schick (S. 33) wiedergibt, durcha usim Sinne der Freskoanhänger.

Der Wiegmannschen Voraussetzung, dem antiken Verfahren näher zu kommen, wenn der Grund möglichst lange feucht gehalten wird, begegnen wir in Böcklins Bemerkung auf S. 246, wo es heisst: „Jetzt verstehe er erst, warum *Vitruv* gar nicht sagt, man müsse sich beim Malen beeilen. Der Grund, wenn er so wie dieser zubereitet ist, schluckt und bindet wohl fast 14 Tage (d. h. mit Kalk gemischte Farben).“ Dies ist ganz begreiflich, denn Kalk bindet auch auf trockener Mauer genügend. Dass aber Böcklin in richtiger Konsequenz seiner Bemühungen dem gesuchten Resultat *endlich* doch näher gekommen ist, zeigt eine sehr interessante Notiz (Schick, S. 392):

„In der Freskomalerei .... hatte er jetzt etwas herausgefunden: Wenn man *nach dem Malen* mit dem Spachtel (Stahl wird vom Kalk nicht angegriffen) *glättet*, so bekommt die Malerei eine ganz eigene rätselhafte Erscheinung. Die Frische und Keckheit der Behandlung bleibt und kommt sogar noch mehr zur Geltung und die Textur des Bildes erhält etwas Delikates.

Das Glätten mit dem Spachtel geschieht nicht mit der glatten Fläche, sondern sie wird etwas schräg gestellt, als wollte man mit der scharfen Kante etwas vom Kalkstrich wegnehmen. Man nimmt jedoch nichts weg, sondern drückt nur die Farbe glatt an.“

Vergleicht man noch, was Schick über die Behandlung des zweiten Freskobildes (die „Flora“, S. 402)

erzählt und welchen Wert Böcklin in der Folge auf das Glätten der Fläche durch Andrücken mit dem Spachtel legt, so wird man begreiflich finden, dass er die Eigenart der pompejanischen Malerei richtig erkannte, denn in der Tat ist das Wesentlichste der antiken Wandmalerei in dem nachherigen Glätten der Malerei zu erblicken.

Auch dafür kann ein Beweis erbracht werden, dass Böcklin von seiner Ansicht, bezüglich des „reinen Fresko" der antiken Malerei abgekommen ist, denn eine von Floerke (S. 165) mitgeteilte spätere Aeusserung des Meisters lautet:

> „Auch das alte Fresko war nicht allein durch die Ausschwitzung des Kalkes gebunden, sondern durch Zufügung eines organischen Körpers, Kasein oder Milch. Daher Glanz und Leuchtkraft. Alle späteren sind matt."

Was die Frage des antiken „Fresko" betrifft, so sehen wir Böcklin, nachdem er die Freskotechnik gründlich kennen gelernt hatte, zu seiner ursprünglichen Ansicht zurückkehren. Dass Glanz und Leuchtkraft der pompejanischen Wandmalerei anderen Ursachen zuzuschreiben ist, als der einfachen Freskoerhärtung schien ihm sicher; denn dafür hatte der Meister, wie für alles Technische, den richtigen Blick und hervorragend feines Verständnis.

Nachschrift:

Als Böcklin fast 30 Jahre später davon Kenntnis erhielt, dass es dem Verfasser geglückt war, die pompejanisch-römische Technik der Wandmalerei nach eigenen Gesichtspunkten zu rekonstruieren, liess sich

der Meister durch ihn über die Manier der antiken Stuckmalerei unterrichten. Diese fand seinen besonderen Beifall; nach Kenntnisnahme der Glättungsmethoden, welche unter Zugrundelegung der Vitruvschen Anweisungen und des Stuccolustro festgestellt worden waren, entschloss er sich sofort, die Loggia seiner damals im Bau begriffenen Villa zu S. Domenico bei Florenz in dieser Technik auszuschmücken. Eine daselbst angebrachte Inschrift nimmt, wie mir mitgeteilt wurde, darauf Bezug, dass die Loggia nach dieser Rekonstruktion der antiken Wandtechnik ausgeschmückt wurde.

X.

Technik während des zweiten Münchener und des Florentiner Aufenthaltes. Temperamalerei und Firnisfarbe.

ährend seines zweiten römischen Aufenthaltes hatte Böcklin sich mit vielfachen technischen Experimenten befasst. Ob er in Basel daran weiter arbeitete, wissen wir nicht. In München, wo er sich 1874 niederliess, scheint er seine Versuche wieder aufgenommen zu haben. Leider sind wir aber über genauere Einzelheiten nicht unterrichtet; die meisten seiner damaligen Freunde sind tot, wir können somit nur mutmassen, nach welcher Richtung sich seine Ziele damals bewegt haben mochten: nach der Vereinfachung der technischen Mittel und nach Verstärkung von deren koloristischer Kraft.

Unterstützt wurde er in diesem Streben durch den Verkehr mit dem Kunsthistoriker Adolf Bayersdorfer einerseits, der ihn mit den alten Quellen über Maltechnik näher bekannt gemacht haben dürfte, und mit dem Physiker Prof. von Bezold, mit dem er über die von ihm längst studierten Probleme der phy-

sikalischen Optik intensiveren Meinungsaustausch gepflogen haben mag. Auch Lenbach, dessen technische Ambitionen mit Böcklin insoferne verwandt waren, als beide, jeder in seiner Art, die Wiedererlangung der „alten Meister-Technik“ anstrebten, gehörte zu seinem näheren Umgang.

Aus der Liste seiner damals entstandenen Werke können wir entnehmen, dass er der Leinwand als Grund für Gemälde noch den Vorzug gab. Jedenfalls war auch die Technik anfänglich der von ihm gepflegten Oelmalerei der Baseler Zeit gleich („Wiesenquelle“ nach Schicks Aufzeichnungen, s. oben S. 47). Es mögen in dieser Weise einige damals entstandene Bilder, „Heiliger Hain“ (bei Schack), der „Kentaurenkampf“ der Baseler Galerie, sein Selbstporträt mit dem fiedelnden Tod (Nationalgalerie), „Ceres und Bacchus“ (im Speisesaal bei Kustermann) u. a. gemalt sein. Auf Goldgrund hatte er zwei Wandschirme („Idyll“ und „Malerei“, jetzt teilweise im Baseler Museum) ausgeführt.

Gleichzeitig hat aber Böcklin in seinen Temperaversuchen nicht nachgelassen, ja, es scheint, dass er jetzt der schon früher (in Rom) geübten Technik grössere Vorteile abgerungen hatte, und die Tempera nicht allein zur Untermalung, sondern zur völligen Ausführung einiger Werke gebrauchte. Bezeugt wird dieser Umstand durch Floerke, der von Einführung der Eitempera in München durch den Meister im Jahre 1874 berichtet (S. 164) und durch die Bemerkungen im Böcklin-Verzeichnis, dessen Redaktion von Freunden und dem Künstler nahestehenden Personen

besorgt wurde. Hier wird unter Nr. 215 die „Sappho“ (mit Lyra, von hinten gesehen) auf Leinwand als „Temperabild“, allerdings mit einem ? bezeichnet, dann Nr. 222 das „Porträt der Frau Clara Bruckmann“ (Leinwand, Tempera), die „Landschaft mit maurischen Reitern“ von 1873 (Leinwand, Tempera), die „Römische Vigne (Nr. 232 „anscheinend Tempera“), „Pan, eine Nymphe auf dem Rücken tragend“ (Nr. 238), „Nonnen“ (Nr. 242, Tempera-Leinwand), endlich müssen wir — last not least — hier noch das berühmteste Bild der Münchener Zeit „Triton und Nereïde“ („Meeresidylle“ bei Schack), anfügen, das nach des Meisters eigenem Ausspruch mit Eitempera gemalt worden war (s. oben S. 4).

Worin die damals wieder aufgetauchte Eitempera bestand, ist wohl nicht zweifelhaft. Sie enthielt eigentlich nur das Gelbe des Hühnereies. Böcklin hatte sie längst aus Cenninis Traktat kennen gelernt, er untermalte damit schon in Rom 1864 sein „erstes Oktoberfest“ (s. Schick, S. 104), in Basel wurde sie ihm bei den Retuschen seiner Fresken unentbehrlich (Schick, S. 169, s. oben S. 95). In München arbeiteten Lenbach, Rud. Seitz, Fritz Aug. Kaulbach und andere vielfach in dieser Art. Die vorher in Wasser fein geriebenen Farbenpulver wurden etwa mit der gleichen Menge von Eigelb angemischt und mit den so bereiteten Farben auf einem geleimten, einsaugenden, sogen. Kreidegrund gemalt. Zur Konservierung des Eibindemittels goss man ein paar Tropfen Weinessig in die Näpfchen. Als Bildträger wurde Holztafel oder

starke Pappe der Leinwand vorgezogen, weil zu befürchten war, dass die Nässe beim Malen die Leinenfasern ausdehnte und beim Trocknen dann leicht Sprünge in der Farbschicht entständen.*)

Böcklin waren alle diese Dinge längst nichts Neues. Schick (S. 169 u. 170) weiss darüber zu berichten, dass er sogar auch mit der Eigentümlichkeit des Eies, Oele zu emulgieren vertraut war. Es heisst a. a. O.:

> „Ist die Eifarbe aber einmal trocken, so kann man sie mit Wasser nicht gut wieder fortnehmen, da das Eigelb mit dem Klebrigen zugleich Fettiges enthält, welche Eigenschaften durch Zusetzen von einigen Tropfen Oel noch vermehrt werden. (Mit der Zeit wird die Farbe so steinhart wie alte Oelfarbe.)“

In der Fortsetzung der Stelle (die von der Malerei der Pompejaner handelt) wird gesagt:

> „Da die Eifarbe eben langsam trocknet, d. h. höchstens in 1—2 Stunden, so gestattet sie eher als andere Leim- oder Harzfarben (jedoch immerhin sehr schnell) etwas nass in nass zu vollenden. Zu erinnern ist, dass Ei sich in Spiritus zu einer in Wasser unlöslichen Substanz auflöst.**) Durch Zugiessen von etwas Essig kann man Eigelb vor dem Faulen bewahren.“

Das von Böcklin unter „Tempera“ verwendete Bindemittel bestand also aus Eigelb mit einigen Tropfen Leinöl verrührt und mit etwas Essig zur Konservierung

*) Als der Verfasser anfangs der 80er Jahre nach München kam, war diese Eitempera die allein bekannte und verwendete Art. Später kam noch die sogen. Wurmsche Tempera, deren Zusammensetzung aber geheim gehalten wurde, hinzu, dann in neuerer Zeit die v. Pereira usw.

**) Diese Eigenschaft des Spiritus ist nicht zutreffend. Spiritus kann höchstens konservierend auf das Eigelb wirken.

versetzt. Auch Maler S. Landsinger bestätigt, dass dieses Temperamittel zur Zeit des Florentiner Aufenthaltes sowohl von Böcklin als auch seinen Schülern benützt wurde.

Der Münchener Kreis, vor allen Lenbach, wollte durch die Tempera hauptsächlich eine Erleichterung des technischen Verfahrens anstreben. Durch das schnellere Auftrocknen der Untermalung und die unzweifelhafte Klarheit der erzielten Schattentöne, hauptsächlich für Hintergrund und Beiwerk (z. B. beim Porträt) wurde die Arbeit erstens beschleunigt, ja man konnte dem Stimmungsreiz in der Art der alten Meister näher kommen, als durch die Oelfarbe. Dieser letzten musste viel längere Zeit zum Trocknen gelassen werden; ein beschleunigtes Verfahren (durch Sikkative) würde aber für die Erhaltung der Malerei gefährlich werden. Um nun die erkannten Reize dieser Technik auszunützen, musste man trachten, möglichst weit mit Tempera fertig zu malen und mit Oelfarbe nur die letzten Lasuren und die nötigen Verschmelzungen zu geben. Zu diesem Zwecke wurde die Temperaschicht mit einem Firnis (Kopal- oder Mastixlack und ähnlichen) überstrichen, wodurch die zunächst matte Malerei sofort in der richtigen Tiefe zur Erscheinung kam, und in die noch feuchte Firnislage wurden mit Oelfarben alle nötigen Uebergänge, ebenso Lasuren, halbdeckende und kräftigere Lichter aufgetragen.

Es liegt in der Natur des Materials, dass die Leuchtkraft der Tempera durch die Reflektion eines hellen Untergrundes gesteigert wird, und die ältesten

Anweisungen des Cennini, Theophilus u. a. stimmen darin überein, eine gut geleimte Kreide- oder Gipsschicht sei die geeignete Unterlage für diese Malweise. Also hell und dicht sollte die Unterlage sein, und deshalb sind wohl alle Unterlagen der alten Bilder auf Holz aufgetragen, weil auf diesem am sichersten ein dichter, d. h. fest geleimter weisser Kreide- oder Gipsgrund sich herstellen lässt.

Bei einem Versuche, an Stelle dieses Grundes den üblichen Oelgrund, der auch dicht und hell ist, zu verwenden, nämlich bei dem schon erwähnten Bilde „Triton und Nereïde“ („Meeresidylle“) hat Böcklin die bittere Erfahrung gemacht, dass die Farben in den tieferen Tönen Sprünge zeigten; wenigstens schrieb er die Schuld, seinem eigenen Ausspruch zufolge, der Verwendung des Oelgrundes zu, der durch seine allzudichte und glatte Oberfläche den daraufruhenden Temperafarben nicht genügende Adhäsion verlieh.

Nach dieser Erfahrung hat Böcklin wohl ab und zu auf Leinwand mit Tempera gemalt (Verz. Nr. 242 „Nonnen“, Leinwand, Tempera), aber kaum auf anderer als mit Kreidegrund versehenen. In den meisten Fällen, und in der Florentiner Periode vorherrschend, hat er stets der Holztafel den Vorzug gegeben.

Wie weit er in der Ausführung der Bilder mit Tempera gekommen ist, insbesondere, ob er reine Temperagemälde in dieser Zeit geschaffen hat, lässt sich kaum mehr feststellen. Auch Landsinger hat die Ansicht ausgesprochen, die meisten mit „Tempera“ bezeichneten Werke dürften mit Oel- oder Firnisfarben fertig gemalt sein; von bestimmten

Bildern allerdings erinnert er sich, dass sie in reiner Tempera fertig gemalt sind, weil es dem Meister auch darum zu tun war, zu zeigen, wie weit in dieser Art auszuführen möglich ist. Von folgenden Bildern ist dies bestätigt und zwar von dem Porträt von A. Bayersdorfer auf Pappe (Verz. Nr. 258) von der „Flora, Blumen streuend“ (Verz. Nr. 260, Holz), und der „Lautenspielerin“ (Verz. Nr. 254).*)

Diese Gemälde stammen aus der ersten Zeit des Florentiner Aufenthaltes.

Das räumlich grösste und auch wohl bedeutendste Temperabild der Florentiner Zeit ist die „Kreuzabnahme“ (jetzt in der Nationalgalerie). Es ist auf einer grossen Holztafel (164 : 250 cm) gemalt, und hier hat sich der Meister, seiner persönlichen Mitteilung zufolge, der Ei-Emulsion bedient, indem er zum Eigelb gleich den Firnis (Leinölfirnis oder Kopalfirnis?) hinzumischte. Zweifellos sind diesem Werke kleinere Versuche mit dieser Eifirnis-Emulsion vorangegangen; aber Böcklin gab sie auf, weil, wie er sagte, das Bindemittel „arg stinkig“, und das Malen dann „zu unangenehm“ würde. Diesen Uebelstand

*) Als „Temperagemälde“ der Florentiner Zeit sind im Verzeichnis ausser den schon angeführten noch genannt:

253. Hochzeitsreise (zweite Variante), Holz.
256. Flora, Brustbild, Holz.
264. Bildnis der Klara Bruckmann, Brustbild, Holz.
273. Der Schatzhüter, Pappe, Harztempera.
286. Meeresbrandung (frühere Fassung), Leinwand.
287. Frühlingsabend (erste Fassung), Leinwand.
290. Selbstporträt (Ende der 70er Jahre), Leinwand.
296. Bildnis der Frau Kopf als Melancholie. Leinwand.

durch ein Konservierungsmittel zu vermeiden, hatte er unterlassen; entweder weil ihm ein geeignetes nicht bekannt war, oder weil er den sonst verwendeten Essig nicht für einwandfrei gehalten haben mag.*)

Für die Technik der Florentiner Periode ist neben der Tempera die Umwandlung der früheren Oeltechnik in die „Firnisfarbe“ von Bedeutung. In dieser Technik hat der Meister die meisten und vielleicht die farbenglühendsten Bilder dieser an hervorragenden Werken so reichen Zeit geschaffen. Es mag ja sein, dass ein Mann, wie Böcklin, der immer nur sein Ziel darin sah, die koloristische Wirksamkeit seiner Mittel zu steigern, niemals mit dem Erreichten zufrieden war, stetig daran verbesserte und aus Verlangen, dem Neuen Vorteile abzuringen, ein neues Verfahren versuchte; wir aber müssen dennoch trachten, den äusseren Ursachen nachzuspüren, warum er eine früher geübte Technik fallen liess.

Treten wir der Frage näher, was für Nachteile wohl an der noch in München gepflegten Oeltechnik angehangen haben könnten, so scheint mir der Umstand von Belang zu sein, dass Böcklin in dem langsamen Trockenprozess des Oeles ein Hindernis gesehen haben mag. Dazu kommt noch die oft reichliche Anwendung des Kopaivabalsams, von dem wir aus Schicks Aufzeichnungen Kenntnis haben (s. oben S. 45). Kopaivabalsam ist ein sogenanntes Weichharz, das eigentlich niemals vollkommen fest wird; es

*) Von Chemikern wird die Gefahr des Essigzusatzes für einige Farben, wie Ultramarin und Bleiweiss, bestätigt und neuestens Karbol, Toluol, Gojakol u. a. empfohlen bezw. verwendet.

hält also die völlige Trocknung der Oelfarbe auf. Schick erzählt (S. 211), welches Missgeschick dadurch entstand, dass Böcklin den „Petrarka“, der „mit Kopaivabalsam gemalt und noch ziemlich frisch war“, von Rom nach Basel schickte und dabei zum Schutze die Bildfläche mit Papier, das mit Unschlitt bestrichen war, bedeckte. In Basel angekommen, hatte der Talg die Farbe und den Balsam durchdrungen und die Schichte weich und verschiebbar gemacht. Böcklin kratzte soviel als möglich von der Malerei ab und war genötigt, das Bild ganz neu zu malen. Die Schuld traf zweifellos den Balsam; die Arbeit von Monaten war so vernichtet worden. Wollte demnach Böcklin seine Oelfarbentechnik in irgend einer Hinsicht verbessern, so musste er darauf bedacht sein, die innere Festigkeit des Malmittels zu vergrössern. Dass diese Annahme berechtigt ist, zeigt die Notiz bei Floerke (S. 163), in der Böcklins Ansicht wiedergegeben ist:

> „Malerei ist ein Ueberzug. Bei jedem, der halten soll, muss die untere Schicht die härteste sein. Das Bindemittel ist das Härteste, jede Zutat von Farbe erweicht dasselbe: Also wenig Farbe, Farbe ruiniert. Es entstehen Risse, wenn man das Härtere nach oben nimmt.“

Diese Erklärung der physikalischen Natur einer Malerei ist im Zusammenhang mit den Erfahrungen Böcklins mit Oel- und Temperamitteln leicht zu verstehen: Wenn der Ueberzug, d. h. die ganze auf den Grund aufgetragene Malerei eine homogene Masse bilden soll, so müssen auch die Schichtungen untereinander gleich fest sein. Trägt man z. B. auf einer weichen, also noch nicht gut getrockneten, oder bei Gebrauch von Kopaivabalsam kaum jemals absolut festen

Farbschichte eine Lage von schnell hartwerdendem Firnis (Bernstein- oder Kopalfirnis) auf, so reisst die obere Schichte, durch das Zusammenziehen beim Trocknen veranlasst; ja bei fortgesetztem Zusammenziehen reisst dann die untere Schicht mit. Dies ist auch der Fall bei Oelfarbe, die bekanntlich während des Trockenprozesses durch Sauerstoffaufnahme ihr Volumen vergrössert, sich also ausdehnt.*) Dass die innere Festigkeit des Bindemittels durch reichlichen Farbenpulverzusatz leidet, ist ebenfalls ganz richtig, wenn man bedenkt, dass eine zu wenig Bindemittel enthaltende Farbe eben nicht genügend bindet und, statt glänzend, matt auftrocknen wird. In richtiger Konsequenz dieser Tatsachen musste Böcklin für sein System der Malerei nicht mehr Untermalung, Uebermalung und Firnis mit verschiedenen Bindemittteln vornehmen, sondern für alle drei Operationen ein und dasselbe wählen.

1879, da Landsinger in Florenz mit dem Meister in Beziehung trat, hatte Böcklin diese Wandlung von der Oeltechnik zur Malerei mit „Firnisfarbe“ schon vorgenommen. Zum Anreiben der Farben und zum Firnissen, wenn dies überhaupt nötig war, bediente er sich einer Mischung von $^1/_2$ Teil Kopallack

*) Bei Lasius, S. 66, findet sich der Ausspruch Böcklins: „Es ist doch klar, dass eine feuchte Farbe unter einer trockenen Schicht arbeitet, sich dehnt und schliesslich die überdeckende Schicht zersprengt. So etwas kann bei Tempera nie passieren. Diese verdammten Oelfarben! Die unterste Schicht muss immer die härteste sein. Das ist die Grundierung. Die muss sorgfältig gemacht werden, damit sie nicht reisst.“

(engl. Kutschenlack), 1/4 Teil Venetianischen Terpentin und 1/4 Teil Terpentin oder Petroleum; mitunter wurde auch von jedem 1/3 Teil genommen oder die Mischung variiert, je nachdem die Farben schneller oder langsamer trocknen sollten. Mit dieser „Firnisfarbe" hätte Böcklin in Florenz von 1878—1886 gemalt; unter den so gemalten Bildern seien erwähnt: „Gefilde der Seligen", die „Toteninsel" nebst den Wiederholungen, die „Ruine am Meer" nebst den Varianten, der „heilige Hain" (Basel), „Dichtung und Malerei", die „Prometheusbilder", der „Abenteurer", die „Pietà", „Spiel der Wellen", „Faun, eine schlafende Nymphe belauschend", der „Einsiedler" u. a.

Zwei weitere Momente mögen Böcklin überdies veranlasst haben, zur „Firnisfarbe" zu greifen: Zunächst die Erwägung, dass die härtesten Harze auch beste Gewähr für die Dauerhaftigkeit des „Ueberzuges" bieten; damit stimmte er auch mit dem ihm befreundeten Maler Heinrich Ludwig in Rom überein, wonach Kopal und Bernstein als zwei fossile Harze den jetzt entstehenden vorzuziehen seien (Floerke, S. 165); und zweitens das Verlangen, sich in seiner Technik den Methoden der alten Meister zu nähern. Wir wissen aus Schick, dass Böcklin mit den alten Schriften des Armenini u. a. längst vertraut war, und er hat, wie auch Ludwig, keinen Anstand genommen, sich des Firnisses zu bedienen, der nach Armeninis Veri Precetti (Ravenna 1587, Seite 128) aus einer Mischung von Olio d'abezzo und Olio di sasso bestand. Diesen Firnis hatten, der gleichen Quelle zufolge, die

besten Künstler in der ganzen Lombardei in Gebrauch gehabt und nach der Versicherung des Armenini unter diesen Correggio, Parmegianino und deren Schüler.*)

Wie Ludwig, dessen Werk „Ueber die Grundsätze der Oelmalerei" im Jahre 1876 erschien, nachgewiesen, ist unter Olio d'abezzo der sog. Venetianer Terpentin, der aus einigen Pinusarten ausfliessende Balsam zu verstehen und unter Olio di sasso das Steinöl oder Petroleum.

Schon in dem erwähnten Buche spricht er (S. 127) von Petroleumfirnisfarben, über die er sich dann später ausführlicher geäussert hat. Ob vielleicht auch Dr. Bayersdorfer, der gleichzeitig mit dem Meister von München nach Florenz zog, auf die Verwendung der „Firnisfarbe" Einfluss genommen hat, lässt sich nicht mehr versichern.

Der Hauptgrund zur Verwendung dieses neuen Bindemittels war aber die grosse Schnelligkeit der Ausführung, die es Böcklin ermöglichte, in unverhältnismässig kurzer Zeit seine Werke zu vollenden; sie standen schon in der ersten Anlage sozusagen mit dem Firnisüberzug versehen da, und nach der ganz enormen Arbeitstätigkeit während der Florentiner Zeit zu urteilen — in den zehn Jahren hatte er beinahe hundert, teils sehr figurenreiche Werke geschaffen (Verz. Nr. 249 bis 338) — muss die Malerei mit Firnisfarben ungemein schnell von statten gegangen sein.

---

*) Vergleiche meine Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik, IV. Folge. Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit. München 1901, S. 57.

Aber auch diese Firnisfarbe hatte gewisse Nachteile, besonders wenn der Grund ein sehr fester war, wie z. B. auf Zink, das Böcklin einmal bei Wiederholung einer seiner „Toteninseln“ und bei dem „Porträt der Frau Gurlitt“ benützte. „Die Farbe trocknet schwer, und beim mehrfachen Uebermalen wird die Malerei nicht mehr so brillant als man gerne möchte; vor allem ist das langsame Trocknen lästig.“ Dies sind Böcklins Worte in dem Gespräche über seine Technik (s. oben S. 4).

Welch grosse Schnelligkeit im Arbeiten Böcklin mit der Zeit erlangt hatte, und wie er seine Schöpfungen vollständig fertig im Kopfe mit sich trug, beweist folgende, von H. A. Schmid wiedergegebene Erzählung*) von dem Entstehen des Bildes „Spiel der Wellen“:

„Der Besitzer des Hauses, in dem Böcklin in Florenz während der 80er Jahre eine Reihe seiner gefeiertsten Werke schuf, war selbst Maler, und hatte sich einmal eine Leinwand erworben und auch schon braun grundiert, die ihm für seine Blumenstöcke denn doch zu gross schien; er fragte deshalb eines Tages seinen Mieter, ob er nicht für diese eine Verwendung habe, Böcklin willigte ein und wie öfters, an einem Sonntag, als alles um ihn stille war, begann er auf dieser Leinwand ein neues Bild. Mit farblosem Wasser skizzierte er auf dem dunklen Grunde vor den Augen eines erstaunenden Schülers das „Spiel der Wellen“ der neuen Pinakothek in München, eine Komposition, die vordem noch niemand aus einer Vorarbeit geahnt hatte. Als die Hauptlinien feststanden, das Wasser aufzutrocknen und das Bild wieder zu erlöschen begann, wurde mit

*) Arnold Böcklin, zwei Aufsätze von Heinr. Alfred Schmid, Berlin, F. Fontane & Co., 1899, S. 30.

Kreide den nassen Strichen und den aufgetrockneten Rändern, die diese hinterlassen hatten, nachgefahren und von neuem entstand die Komposition. Nach siebzehn Tagen soll dann diese grossartige Meeresnovelle fertig gewesen sein, die allein durch den Zauber, mit dem das Wasser gemalt ist, so viele von den Verächtern des Künstlers bekehrt hat."

Was an dieser Geschichte Wahrheit und was Anekdote ist, lässt sich kaum mehr unterscheiden. Schmids Gewährsmann war Maler Sandreuter, der die Erzählung vielleicht schon aus zweiter Hand wiedergab. An einen „dunkeln Grund" der Leinwand wissen andere Zeugen der Zeit (Maler Landsinger und Knopf) sich nicht mehr zu erinnern; wenig wahrscheinlich ist das Skizzieren der Komposition mit „farblosem Wasser" und das Nachfahren der nassen Striche mit Kreide. Vielleicht ist der umgekehrte Vorgang glaubwürdiger, nämlich das Skizzieren mit Kreide und das Abwischen der überflüssigen Striche mit Wasser. Richtig ist jedoch die fabelhafte Schnelligkeit, mit der dieses Bild in 17 Tagen vollendet wurde.

In der Florentiner Zeit hat Böcklin, wie wir gesehen haben, die Firnisfarbe vornehmlich benützt, aber auch manche Gemälde in gemischter Technik, d. h. unter Zugrundelegung einer Tempera-Untertuschung gemalt.

XI.

Züricher Zeit. Aufgeben der Firnisfarbe. Kirschharztempera des Theophilus.

ls Böcklin im Frühjahr 1885 von Florenz nach Zürich übersiedelte — es war ihm darum zu tun, seinen heranwachsenden Söhnen gediegenere deutsche Bildung angedeihen zu lassen — war sein künstlerischer Ruf auf der Höhe angelangt. Die Bestellung von Bildern und andere Ehrungen häuften sich; der Entfaltung der künstlerischen Tätigkeit waren weiter keine Schranken gesetzt. Auch der Ausübung von Schwesterkünsten, wie der Bildhauerei konnte er sich wieder mehr widmen.

In seiner Maltechnik folgte er in der ersten Zeit des Züricher Aufenthaltes der in Florenz geübten Manier der Firnisfarbe, die ihm wegen des beschleunigten Verfahrens gute Dienste geleistet haben mag. Aber in seinem fortwährenden Drange nach Verbesserung blieb er nicht bei den einmal erprobten Rezepten. Aus dem anfänglich aus Kopal und Leinöl*) bestehen-

*) 1/3 Kopalfirnis und 2/3 Leinöl.

den Malmittel war in Florenz, durch Annäherung an den Correggiofirnis des Armenini ein anderes Bindemittel für den Farbkörper entstanden, bei dem der Kopalfirnis das festeste war, während Venetianer Terpentin zum Geschmeidigermachen, Petroleum zum Verdünnen und längerem Nasshalten dient. Terpentinessenz als Zugabe an Stelle von Petroleum beschleunigt zwar die Trocknung, würde aber durch das schnelle Verdunsten die Malfähigkeit der Farben beeinträchtigt haben. Floerke (S. 164) berichtet, dass Böcklin auch in Zürich seine „Firnisfarbe" stetig zu bessern bestrebt war, wie folgt:

> „Er hat mal wieder (November 1885, Zürich) ein neues Malmittel erfunden. Nach Tempera, Petroleum, reinem Leim, Fresko und Gott weiss was, braucht er nun einen Firnis, der wie reiner Leim aus dem Pinsel fliesst. Das erste Bild, welches er damit gemalt hat, ist in der Tat weniger spröd als andere, sondern weich, morbido, im Vortrag an Tademas Marmor etwa erinnernd („Vinum optimum"). Der Firnis besteht aus sechserlei: gekochtem Leinöl, Bernstein, Mastix, Balsam copaive, Petroleum und Terpentin. (Er hat in seinem Leben Kameen geschnitten, gebildhauert, farbige Skulpturen gemacht, Fresken gemalt, die alte Tempera wieder neu belebt, mit purem Leim, mit Petroleum etc. gearbeitet und nun benützt er wieder ein Malmittel, durch welches faktisch der Vortrag seiner letzten Bilder (seit dem „Vinum optimum") etwas besonders Weiches und Flüssiges erhalten hat. Es steckt noch ein Stück alter Künstlerschaft in ihm, die noch etwas gelernt und erfahren haben musste und den goldenen Boden selbsterworbener Technik hochachtete.)"

Fast zwei Jahre später ändert Böcklin immer noch an der Zusammensetzung seiner Firnisfarbe. Wir lesen bei Floerke (S. 165):

„(Mai 1887). Sein neuestes Malmittel ist halb Bernsteinfirnis, halb Kopalfirnis.*)

Schellack, Kolophonium, Kirschharz etc. sind Lacke jetzt lebende Harze. Im Gegensatz dazu die fossilen Harze: Bernstein und Kopal. Letztere sind die einzig brauchbaren, fast unveränderlichen, in schönen Stücken in gekochtem Leinöl geschmolzen.“

Der Zeitpunkt, da Böcklin die Malerei mit Firnisfarbe**) aufgegeben hat, ist nicht genau fixiert. Einer Nachricht bei Floerke zufolge mag es Mitte 1888 gewesen sein, da Böcklin sich der Kirschharztempera zuwandte. „Jetzt (Mitte 1888) malt er mit Kirschharz und Wasser nach einem von Lessing mitgeteilten Rezept.“ Mit diesen wenigen Worten wird von der in technischem Sinne weittragendsten Aenderung von Böcklins Malweise berichtet, die sich in Zürich vollzog.

Aber so plötzlich und unvermittelt, als es vielleicht den Anschein hat, war die Wandlung nicht eingetreten; er kehrte nur zu seinen „premiers amours“

---

*) Nach Frei, S. 81, bestand die Mischung aus 2 1/2 Teilen Bernsteinfirnis und 1/2 Teil Kopalfirnis.

**) Von den Gemälden der Züricher Zeit mögen als in Firnisfarbe ausgeführt die folgenden erwähnt werden: Aus dem Jahre 1885: „Altröm. Maifeier“; Wiederholungen von „Schweigen des Waldes“, „Toteninsel“, „Heiliger Hain“, „Ueberfall von Seeräubern“, „Burgruine“; aus dem Jahre 1886: „Herbstgedanken“, „Spiel der Najaden“, „Meeresstille“, „Sieh', es lacht die Au“, „Meeresidylle“; 1888: „Vita somnium breve“, „Frühlingshymne“, „Heimkehr“, „Lebensinsel“; 1890: „Armut und Sorge“, „In der Gartenlaube“; 1892: „Antonius predigt den Fischen“ u. a.

zurück, als die ruhigere Zeit zum Wieder-Experimentieren es ermöglichte. Zweifellos hat ihn das Verlangen getrieben, seine Farben so leuchtend wirken zu lassen, wie die Bilder der älteren Niederländer Roger van der Weyden, Dirk Bouts und der früheren Kölner Meister es zeigen. Stunden verbrachte er in den Galerien vor diesen Werken und er konnte, immer wieder von den Details und deren Schönheiten in Entzücken versetzt, sich kaum davon trennen. Sein langjähriger Freund und Mentor in kunsthistorischen Dingen, der mit der Literatur der ältesten Quellen für Maltechnik vertraute Dr. Adolf Bayersdorfer mag ihn schon in Florenz auf die Schriften des Theophilus Presbyter aufmerksam gemacht haben. Diese waren in Fachkreisen wohl längst bekannt,*) aber durch die neue deutsche Ausgabe mit der Uebersetzung von Ilg (Wien 1874, VII. Band der Quellenschriften für Kunst- und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance) wurde die allgemeine Aufmerksamkeit wieder intensiver auf diese älteste Quelle deutschen Ursprungs gelenkt. Vielleicht hat Böcklin schon in Florenz in der Art einiges versucht, da „Der Schatzhüter“ als „Harztempera“-Malerei im grossen Verzeichnis (Nr. 273) angeführt ist und darunter wird vermutlich die Kirschharztempera zu verstehen sein.

Was uns über Böcklins Kirschharztempera

---

*) Die Ausgabe von de l'Eskalopier erschien 1843, eine englische von Hendrie 1847. Lessing machte schon 1774 in seiner Schrift „Vom Alter der Oelmalerei aus den Theophilus Presbyter“ auf den Kodex der Wolfenbütteler Bibliothek aufmerksam. Nach ihm Raspe (London 1781).

überliefert wird, stammt hauptsächlich aus den Erinnerungen der Züricher Schüler des Meisters Albert Welti, Ernst Würtenberger und Otto Lasius, teilweise vereinigt in dem Buche von A. Frey;*) ergänzt werden diese Nachrichten durch gelegentliche Mitteilungen von Floerke, Bayersdorfer und briefliche Aeusserungen des Meisters selbst. Wir müssen aber von vornherein zwei Arten der Kirschgummi-Tempera, wie sie Böcklin verwendete, unterscheiden, nämlich die genau nach Theophilus ausgeübte und eine zweite modifizierte Form, nämlich die Kirschgummi-Emulsion.

Die erste Art, die man durch die Abwesenheit von Oel- oder Firniszugabe die „magere" nennen könnte, ist im XXVII. Kapitel des Theophilus, das die Ueberschrift trägt: „Wie die Farben mit Oel und Gummi gerieben werden", wiedergegeben. Im zweiten Absatz — der erste handelt von der Oelmalerei, die wegen des langsamen Trocknens gar „langwierig und verdriesslich" ist — heisst es:

> „Wenn du aber deine Arbeit beschleunigen willst, nimm Gummi, welcher aus dem Kirschen- oder Pflaumenbaume hervorkommt, zerschneide ihn klein und gib ihn in ein Tongeschirr, giesse reichlich Wasser darauf, setze es an die Sonne oder über ein leichtes Kohlenfeuer im Winter, bis der Gummi flüssig wird, und rühre ihn mit einem runden Holze fleissig. Dann seihe ihn durch ein Leinen, reibe die Farben damit und setze sie auf. Alle Farben samt ihren Mischungen können mit diesem Gummi gerieben und aufgesetzt werden, ausser Minium, Bleiweiss und Karmin, die mit Eikläre zu reiben und aufzusetzen sind . . ."

*) Arnold Böcklin. Nach den Erinnerungen seiner Züricher Freunde. Stuttgart und Berlin 1903. S. 80—87.

Im folgenden Kapitel XXVIII „Wie oft die Farben aufzusetzen sind", heisst es:

„Alle mit Oel oder Gummi gemahlenen Farben darfst du dreimal auf Holz setzen. Ist die Malerei fertig und trocken, so überstreiche das an die Sonne gebrachte Werk mit jenem Firnis (Vernition) und sobald er von der Wärme abzufliessen beginnt, reibe ihn leicht mit der Hand und tue es zum dritten Male und lasse es dann gänzlich trocknen."

Unter dem „Vernition" ist ein durch Lösung von Harzen in Leinöl hergestellter Firnis zu verstehen. (Kap. XXI.)*)

Dieses Theophilus-Rezept ist für die Temperamalerei der Angelpunkt, von dem Böcklin bei seinen weiteren Versuchen ausging und deren er sich von nun an immer mehr bediente. Nach den Angaben von Würtenberger hätte der Meister die Kirschharztempera in folgender Art bereitet (a. a. O. S. 11):

„Das Malmittel, mit dem er auch die Farben anrieb, bereitete er sich selbst und zwar auf folgende Weise: An Kirsch-, Pflaumen- und Pfirsichbäumen ausgetriebenes Harz wurde durch Destillieren [soll wohl heissen: Auflösen] an der Sonne gelöst, oder aber durch Kochen über dem Feuer, und zwar nicht direkt über dem Feuer, sondern im Wasserbade. Die aufsteigenden Unreinheiten wurden abgeschöpft und, nachdem das Harz ganz gelöst war, wurde die Flüssigkeit filtriert und dann zu neun Teilen mit einem Teil Petroleum, Terpentin und Balsam Copaivae gemischt. Die Mischung, die übrigens leicht ins Brennen gerät, wurde

*) Die Theophilus-Technik ist als die Technik des 12. bis 14. Jahrhunderts anzusehen. Da Bleiweiss und alle Mischungen dieser Farbe mit Eikläre angerieben wurden, ist die Technik eigentlich nichts anderes als eine gefirniste Miniaturmalerei. Vergl. meine Entwicklungsgeschichte der Maltechnik, III. Folge (Mittelalter) S. 48 ff.

noch einmal aufgekocht, während wiederum die aufgetriebenen Unreinheiten abgeschöpft wurden.*)

Mit dieser Emulsion rieb nun Böcklin die Farben an. Er malte zum Teil mit ihr, zum Teil mit Wasser. Zwischen hinein firniste er gelegentlich mit Balsam Copaivae und darüber malte er wieder mit der Emulsion. Für Weiss nahm er dieses Bindemittel nicht, sondern geschlagenes Eiweiss, das wieder flüssig geworden war.

Diese Malerei passte ihm vollkommen für seine Zwecke: Leuchtende Farben, Klarheit bis in die tiefsten Dunkelheiten, Möglichkeit der zeichnerischen Vollendung. Vor allem verlangt diese Farbe Präzision, ein Herumtasten bezw. „Schmieren", wie die Oelfarbe es erlaubt, gibt es nicht."

Im Vergleich mit dem oben angeführten Rezepte des Theophilus hat Böcklin an der Kirschgummitempera eine eingreifende Veränderung durch die Beigabe von Petroleum, Terpentin (ob Terpentinessenz oder venet. Terpentin ist fraglich) und Balsam copaivae vorzunehmen für gut befunden; und die Gründe hiefür sind leicht einzusehen, weil er durch diese Beigaben und innige Verrührung derselben eine Art Emulsion herstellte, die eine Verwandtschaft mit seinem Zwischenmedium, dem Balsam copaivae, hatte. Die Schichten konnten sich dann besser aneinanderschmiegen als bei der Oelfirniszwischenschicht des Theophilus. Einschlägige Versuche lehren, dass Kirschgummi allein sehr leicht Sprünge verursacht, beson-

*) Dass sich Frau Böcklin als eine Meisterin in der Herstellung dieses Bindemittels erwies (s. Frey, S. 83), ist nicht zutreffend. Sie wählte nur die hellsten Stücke mit Sorgfalt aus und löste sie in Wasser auf, um ein möglichst klares Bindemittel zu erhalten (Mitteilung von Carlo Böcklin).

ders wenn die gefirniste Unterschichte nicht völlig getrocknet war.*) Bei dem obigen Bindemittel ist dies weniger zu befürchten. Aus der in der Anmerkung verzeichneten Variation (Mastixfirnis an Stelle von Terpentin, Emulsion von Eiweiss mit Mastixfirnis zur Uebermalung etc.) ist ersichtlich, dass ein bestimmtes Rezept

*) Einer freundlichen Mitteilung eines Kollegen, der mit Würtenberger in Zürich in näherem Verkehr stand, verdanke ich die folgenden detaillierten Angaben über die Bereitung des Kirschharz-Bindemittels:

1. Kirschharz zerstossen und circa 24 Stunden in Wasser aufquellen lassen.
2. Etwa 1/2 Stunde im Wasserbad kochen, bis das Harz vollständig aufgelöst ist.
3. Erkalten lassen und durch ein feines Sieb seihen.
4. 9/10 von der erkalteten Kirschharzlösung wieder zusammengeschüttet mit 1/10, das aus Petroleum, Balsam copaivae und Mastixfirnis zu gleichen Teilen besteht.
5. Diese Emulsion (?) circa 20 Minuten vorsichtig kochen. Die Farben werden mit diesem Bindemittel angerieben ausser Weiss, das mit geschlagenem Eiweiss angerieben wird.

   Firnis bezw. Zwischenfirnis: Balsam copaivae und Mastixfirnis 1 : 1.

   Uebermalung:

   Das Klare des Eiweiss, nachdem es geschlagen war, wird mit der Hälfte bis 3/4 oder mehr von dem obengenannten Firnis vermehrt. Genaues Mass kann nicht gegeben werden, da der Wassergehalt des Eiweiss in jedem Ei verschieden ist.

   Man kann auch mit Kirschharzmedium übermalen, nur muss der Firnis vollständig trocken sein.

Nach einer weiteren Mitteilung hatte Würtenberger diese Rezepte nicht von Böcklin direkt, sondern durch den Maler Anetsberger erhalten.

für diese Art der Technik nicht existierte. Böcklin veränderte fortwährend, vielleicht auch bei ein und demselben Bilde. Aber durch alle diese Versuche wurde er mit den Eigenschaften der Kirschharztempera so vertraut, wie wohl kein Maler vor ihm.

Was Frey von dem Wesen der Emulsion oder der sog. Oeltempera berichtet, entspricht vollkommen den jetzt allgemein angenommenen Grundlagen über diese Mischung von wässerigen und öligen Bindemitteln (s. S. 83); nur wäre gegen den Satz: „Als Böcklin in der mageren Tempera heimisch geworden war, lockte es ihn 1889, auch die fette zu ergründen“, einzuwenden, dass die von Böcklin gebrauchte Kirschharztempera schon eine Form der „fetten“ Tempera war, da er die mit Wasser nicht mischbaren Mittel, Balsam, Terpentin oder Firnis, durch den Gummi emulgierte.

Frey gibt darüber Aufschlüsse, die zum grossen Teil mit meinen Ausführungen über die „Oeltempera“*) übereinstimmen. Ich lasse hier diese Sätze folgen, weil sie zur Erklärung der ganzen Technik beitragen:

> „Magere Tempera nennt man die schon erwähnten klebrigen, mit Wasser mischbaren Bindemittel, womit die Farben angerieben wurden, und dann die mit den Bindemitteln gemischten Farben selbst. Fügt man nun diesen Bindemitteln [durch inniges Verrühren] noch Oel oder Oelfirnisse bei (Oelfirnisse heissen gekochte Oele und solche, denen Harze beigemischt sind), so erhält man die fette Tempera, oder wie sie auch wegen des ihre ganze Art bestimmenden Zusatzes heisst, die Oeltempera.

*) Vergl. den Abschnitt „Die Oeltempera. Ein Versuch zur Lösung der Frage von der ‚Erfindung der Oelmalerei‘ durch die Brüder van Eyck“, in der III. Folge meiner Entwicklungsgeschichte der Maltechnik, München 1897, S. 219.

Hergestellt wird die Oeltempera vermittels der sogenannten Emulsion, weswegen sie auch Emulsionstempera heisst.

Emulsion ist eigentlich eine künstlich bereitete Milch. Sie entsteht durch Zerreiben eines jeden ölreichen Samens mit wenig Wasser, ebenso durch Feinreiben fettartiger Stoffe mit klebrigen, wasserlöslichen, wie z. B. Gummi. Diese klebenden Stoffe, welche auch in den Samen enthalten sind, gestatten nämlich, Fette und Oele so fein zu zerteilen, dass die einzelnen Tröpfchen sich nicht mehr zu vereinigen vermögen, sondern, durch Wasser getrennt, schweben bleiben. Die auf diese Weise entstandene Mischung ist weiss, wie jede innige Mischung farbloser Stoffe, die das Licht verschieden brechen.

In der Natur sind solche Mischungen sehr häufig; alle Milch der Säugetiere z. B. besteht aus einer Emulsion des Butterfettes mit Kaseïn. Ferner sind im Eidotter ein eiweissartiger Stoff, das Vitellin, und das Eieröl emulgiert. Das Vitellin besitzt, was für den Maler unter Umständen wichtig ist, eine solche emulgierende Fähigkeit, dass es ausser dem im Dotter enthaltenen Oel noch ein Quantum zu binden vermag, das ungefähr dem Gewicht des ganzen Eidotters entspricht.

Man gewinnt eine Oelemulsion, indem man zum Beispiel einenTeil pulverisierten Gummi [arabicum] unter allmählicher Zugabe von 17 Teilen Wasser mit zwei Teilen Oel verreibt. Die Zahl der Oelemulsionen und damit diejenige der Oeltemperarezepte ist nahezu unbegrenzt, so dass neue Verbindungen und Varianten in grosser Menge möglich sind.

Zu den Kennzeichen einer guten Oeltempera gehört das feste und das rasche Auftrocknen. Dieses rasche Auftrocknen bildet einen ihrer Vorzüge, aber nicht den einzigen. Sie ermöglicht nämlich auch, da man die mit ihr angeriebene Farbe sehr verdünnen kann, eine häufige Uebermalung und ein rasches Arbeiten zugleich, weil man, wenn man die Temperaschicht mit einer Oel- oder Oelfirnislasur überzogen hat, auf dieser Lasur, selbst wenn sie noch nass

ist, wieder Tempera auftragen kann.*) Sie gewährt ferner gegenüber der mageren Tempera insofern ein leichteres Schaffen, als man mit der beliebig zu verdünnenden Farbe sehr ins Detail gehen und ausführen kann. Oeltempera ist auch gegen Feuchtigkeit und Wasser gefeit wegen des Oelgehaltes und die mit ihr gemalten Bilder erhalten sich besser als Oelbilder, weil die Oeltemperafarben nur etwa den vierten Teil enthalten von dem Oelquantum der gewöhnlichen Oelfarben, somit vor Vergilbung und Trübung eher geschützt sind.

Mit einem Worte, man darf sagen, dass die Oeltempera die Vorzüge der mageren Tempera und der Oelmalerei vereinigt, wie sie denn auch aus der Verbindung dieser beiden hervorgegangen und recht eigentlich ihr Kind ist. Denn die beiden sind älter als sie."

Dieses Loblied Freys auf die Oeltempera ist nur dann berechtigt, wenn die Technik auch in dem Sinne der frühmittelalterlichen Meister angewendet wird. Aber Böcklin war es ja gerade darum zu tun. Frey sagt (S. 84): „Als er sich anschickte, der Oeltempera ihre Geheimnisse abzuringen, hatte er sich ein ganz bestimmtes Ziel gesteckt:"

„Er wollte die sieben Siegel lösen vom geheimnisvollsten und zugleich verlockendsten Mysterium der gesamten Maltechnik, nämlich von der Eycktechnik. Dass diese Oelmalerei gewesen sei, das gehörte für ihn seit langem zum Köhlerglauben. Er hielt sie für eine vielleicht mit Firnismalerei kombinierte Oeltempera, was sie wohl . . . .**) auch gewesen ist . . . ."

---

*) Dazu gehören allerdings gewisse Vorsichtsmassregeln und die geeigneten Emulsionen. Mit Gummi-Oel-Emulsion wird dies viel schwieriger zu machen sein als mit Ei- oder Kaseïn-Emulsionen.

**) Frey nimmt an dieser Stelle in sehr anerkennender Weise auf die Untersuchungen und Versuche des Verfassers Bezug. Es sei

„Das ganze Unterfangen wurde ihm natürlich dadurch erschwert, dass er auf keiner handwerklichen Tradition und Atelierpraxis weiterbauen konnte, sondern alles gleichsam von vorn anzufangen gezwungen war. Daraus erklärt sich das teilweise Misslingen seiner ersten Versuche. Er erfuhr nämlich mit einer Emulsion von Eiweiss und Leinöl und mit einer anderen, von Kirschgummi und Leinöl, was später Berger*) bei ähnlichen Versuchen auch erlebte; die Gummiöltempera knäult beim Malen zusammen und wird so trocken, dass sie mit der gleichen Tempera nicht wieder übergangen werden kann, das heisst die Farbe perlt und tränt, der Untergrund nimmt sie nicht an, wie sie denn auf getrocknetem Oelgrund schlecht, auf feuchtem gar nicht haftet.

Ganz anders die Eigelböltempera. Sie ist selbst auf auf nassem Oelgrund [d. h. mit Oel angefeuchtetem] leicht aufzutragen. Aber Böcklin besass, wie gegen das Nussöl, das sich zur Emulsion besser eignet, als das von ihm verwendete Leinöl, eine entschiedene Abneigung gegen das Eigelb. Und offenbar infolge dieser Abneigung hat er sich nie zur Eigelbtempera entschlossen.**)

---

gestattet zu erwähnen, dass diese Versuche ganz ohne Kenntnis der Böcklinschen vorgenommen wurden. Sie sind zuerst veröffentlicht worden in der Zeitschrift für bildende Kunst (Neue Folge, VI. Heft 8 u. 9, 1895), dann ausführlich beschrieben in der oben zitierten III. Folge meiner Entwicklungsgeschichte der Maltechnik (München, 1897).

*) Was hier folgt, bezieht sich auf die oftmals beobachteten Unterschiede zwischen der Gummi-Oeltempera und der Ei-Oeltempera. Die oben angegebenen Mischungen hatte Böcklin übrigens meist viel später und zwar 1896 und 1897 verwendet. Vgl. den I. Abschnitt S. 5 und 6.

**) Diese Angaben sind irrig. Böcklin hatte die „Kreuzababnahme" 1876 bereits mit Eigelb- und Oelfirnis-Emulsion gemalt. Die Abneigung gegen Eigelb ist darauf zurückzuführen, dass Eigelb einen Farbstoff enthält, der auf alle hellen Farben mehr

Er begann vielmehr zu kombinieren, indem er mit der Gummitempera des Theophilus untermalte, mit Eiklära oder Firnis fixierte und mit Farben fertig malte, die mit Bernsteinfirnis, Parabalsam (Kopaivabalsam) und etwas Petroleum gemischt waren, also mit Firnisfarben . . . .

Um die Emulsion zu konservieren und die Fäulnis der Bindemittel zu verhüten, tat er nur sehr wenig: mit Eigelb, das sich am leichtesten zersetzt [nicht leichter als Eiklar!) malte er, wie Albert Welt berichtet, wenigstens bis 1890 nicht [vergl. die Anmerkung] und, wie schon bemerkt, offenbar auch später niemals; Kirschgummi fault nur langsam und war ja durch den Zusatz von Terpentin, Kopaivabalsam und Petroleum, sowie durch das erneute Aufkochen vor Verderbnis geschützt. Ueberdies schloss ihn Böcklin im Gefäss vor der Luft durch eine dünne, darübergegossene Oelschicht ab. Eikläre muss immer frisch geschlagen werden und trocknet, wenigstens in kleinen Quantitäten, eher steinhart auf, als dass sie verdirbt; zudem hat Böcklin in den letzten Jahren Borax unter das Eiweiss genommen, allerdings nicht nur, um der Fäulnis vorzubeugen, sondern auch, um dem Bindemittel mehr Konsistenz verleihen. Uebrigens war er gegen allfällige Düfte der Malmittel nichts weniger als verzärtelt und lachte über die Maler, die mit Wohlgerüchen malen."

Wenn man einen strengeren Masstab an die oben beschriebenen vielfachen Variationen der Gummi-Emulsion anlegt und durch einschlägige Versuche sich über deren Zweck vergewissert, dann kommt man zu dem Resultat, den Begriff der Emulsion etwas erweitern zu müssen. Eigentliche Emulsionen sollten, einmal mit Wasser verdünnt, in dem suspendierten Zustande verbleiben. Dies ist bei den Kirschgummi-Emulsionen

oder weniger Einfluss haben wird. Böcklin wusste dies ganz gewiss aus seinen vielfachen früheren Versuchen mit Eitempera in München und Florenz.

mit den obigen Zusätzen meistens nicht der Fall, die öligen Teile scheiden sich nach kurzer Zeit wieder ab, es entstehen Schichtungen. Auch die zweite Bedingung, die Unempfindlichkeit gegen Wasser, die bei richtig hergestellten Emulsionen nach einiger Zeit zu bemerken ist, lässt bei vorherrschendem Gummianteil sehr zu wünschen übrig. Diese Einwände treten jedoch bei Böcklins Emulsionstechnik in den Hintergrund, weil er erstens sein Farbenmaterial täglich frisch bereitete, also die Gefahr der Abscheidung der fetten von den wässerigen Bestandteilen vermieden wurde und überdies angenommen werden kann, dass die richtige Emulsion während des Reibens der Farben vor sich ging. Auf die Unempfindlichkeit der getrockneten Malerei gegen Wasser brauchte er nicht viel Gewicht zu legen, weil die Firnisschichte der Uebermalung genügenden Schutz geboten hat.

In der Züricher Zeit sind (nach den Angaben des Verzeichnisses) folgende Bilder in Tempera gemalt: 339. Selbstbildnis mit dem Weinglas; 352. „Susanna im Bade“; 360. „Kampf auf der Brücke“ (skizzenhaft, Harztempera); 361. Wiederholung eines Bildnisses von Gottfried Keller; 363. das Tryptichon „Mariensage“ (hievon auch die erste Fassung des Mittelbildes); 367. „Venus Anadyomene“; 369. „Die Freiheit“; 375. „Landschaft zu einer Jagd der Diana“ (umgestaltet 1896).

Als Böcklin an dem Bilde „Mariensage“ arbeitete, glaubte er eines Tages auf der Bildfläche eine Menge kleiner Sprünge zu bemerken und war darüber so er-

regt, dass er (nach Maler Landsingers Erzählung) die Nacht schlaflos verbrachte. Die Risse haben sich aber nach dem Firnissen nicht wieder gezeigt.

Im Anschlusse an die Bemerkungen über die Technik Böcklins während des Züricher Aufenthaltes mögen hier noch ein paar Sätze beigefügt werden, die einem kleinen Aufsatze Albert Weltis, betitelt „Bei Böcklin“ *) entnommen sind. Welti war im Jahre 1888 und 1889 als Schüler und Famulus in des Meisters Atelier tätig und berichtet über seine Arbeit des Farbenreibens, Grundierens der Maltafeln, über die Bereitung des Kirschharzgummis u. a.; er malte in der gleichen Technik und war auch Zeuge der Wandlung innerhalb der neu aufgenommenen Temperatechnik. Böcklin war damals mit dem Tryptichon „Mariensage“ (links die Geburt Christi; in der Mitte die thronende Madonna und rechts der Abschied Jesu von Maria) beschäftigt, dies alles in Tempera, ausserdem arbeitete er an der „Cimbernschlacht“, welche einmal „sehr farbig schön war, die er aber später in Nebel hüllte, um die Situation besser zu erklären.“

Daran knüpft Welti folgende Bemerkung über das technische Verfahren während dieser Zeit:

„Nach einem viertel- oder halben Jahr machte der Meister schon eine kleine Schwenkung in der Technik; er suchte das Eiweiss, das er für die Mischungen mit Weiss benützte, mit Oel bezw. Firnis zu emulsionieren, was aber nicht gut ging. Ich machte die Schwenkung natürlich auch mit, und bald darauf auch die teilweise Rückkehr zur Oel-, bezw. Firnismalerei, welche einen nach den Strapazen des Tem-

*) Im Böcklinhefte des „Kunstwart“, 14. Jahrg., Heft 9, Februar 1901. S. 400.

pera- und besonders des Emulsionsfeldzuges recht erfrischte und wieder recht im freien Schaffen ergehen liess. Hätte der Meister sich damals entschliessen können, statt Eiweiss Eigelb zur Emulsion zu nehmen, wäre alles ganz leicht gegangen, aber er hatte mit dem Eigelb allein schlechte Erfahrungen gemacht."

„Das Springen der Farbe war immer noch die Hauptkalamität der Tempera. Einer kleinen Madonna, an welcher ich mit grosser Liebe malte, war schliesslich durch die täglichen freilich ganz berechtigten Einsprachen des Meisters stückweis von der Tafel der Grund mit der Malerei abgefallen, einmal sah sie ganz ordentlich aus. Dann kamen die Emulsions- und Firniswehen, und die Frische war zum Teufel. So ging es schliesslich mit allem, was ich anfing, zuletzt waren gewöhnlich bloss noch die Knochen übrig. Auf den Vorwurf des Meisters, dass ihm doch nichts springe, zeigte ich ihm boshaft eine Stelle auf seinem Madonnenbilde, die ich beobachtet hatte, als ich, wie oft in seiner Abwesenheit, vor seinen Bildern stand. Es war wirklich auch eine abgefallene Stelle, er musste es selbst zugeben. Die Tempera wurde aber nie ganz aufgegeben, sie wurde zur Untermalung beibehalten. Von den Farben musste ich ihm nur noch Bleiweiss in Firnis reiben, und zwar hatte er an einer kleineren Tube ein halbes Jahr oder noch länger genug. Die übrigen Farben bereitete er sich immer selbst täglich auf der Palette in sehr kleinen Mengen, wenn er so zwischen 9 bis 10 Uhr ins Atelier kam . . . ."

XII.

Letzte Periode. Die alten Meister. Florenz und San Domenico.



einer durch den Schlaganfall im Frühjahr 1892 schwer betroffenen Gesundheit wegen ging Böcklin wiederholt an die Riviera, hielt sich dann zwei Jahre in Florenz auf und nachher hat er sich in nächster Nähe von Florenz, in S. Domenico, dauernd sein Heim geschaffen. Aber immer und überall beschäftigt ihn das liebgewordene Problem, wie die alten Meister zu malen, und er glaubte in der Tat der Lösung dieses Problemes durch seine letzten Erfahrungen näher gekommen zu sein.

Ein Brief, der schon S. 21 u. 35 erwähnt wurde, gestattet einen deutlichen Einblick in den Gedankengang, der ihn zu der Theophilus-Technik führte. Wir lassen ihn hier (nach Mendelsohn S. 217) folgen:

„2. Oktober 1893. S. Terenzo Golfo di Spezia.

Lieber Freund!

— — — — — — — — — — — — —

Von meiner neuen, vielmehr alten Malweise kann ich Dir nur soviel melden, dass sie nach der Vorschrift des Theophilus Prebyter ist, der circa um das Jahr 1000 gelebt haben soll. Kirschgummi und Eiweiss das ge-

schlagen wird, sind die Bindemittel und Harz (Mastix, Kopal) mit Leinöl der Ueberzug. Damit haben zweifellos Holbein, Dürer, Pietro Perugino und Raffael gemalt. Mit Geduld und Aufmerken musste die Sache verfolgt werden; denn gleich anfangs geht es eben nicht, da alle möglichen Schwierigkeiten sich entgegenstellen. Mitteilung aller dieser Hindernisse ist durchaus fruchtlos. So kann Niemand z. B. ein Brett mit Kreide und Leim grunden, ohne dass der Grund sofort reisst. Was hilft da eine Vorschrift. So sagt Theophilus bei der Gelegenheit der Mischung von Farben mit Gummi: „Dann mische genug Gummi dazu. Nun wirst Du aber fragen: Wieviel wird genug sein? Ich antworte: Darum hat Dir Gott den Verstand gegeben usw.“*) Wie oft habe ich an diese Worte denken müssen! Und wie oft muss ich sie wiederholen, wenn einer klagt, dass ihm dieses oder jenes passiert sei. Ich bin aufgefordert worden, mein Geheimnis schriftlich zu veröffentlichen, von der Redaktion eines Kunstblattes. Ja, wenn das ginge. Der erste Erfolg einer solchen Mitteilung wäre, dass ich von sämtlichen Malern, die reinfallen, verflucht und verwünscht würde. Dazu gehört anhaltender Unterricht folglich eine Schule, eo ipso mit Schülern. Solltest Du etwa nach näheren Mitteilungen schmachten, was ich nicht vermute, da Du schon genug hast, so bin ich zu näherem Eingehen bereit.

Auch glaube ich erwähnen zu müssen, dass die Leuchtkraft der Farbe daher kommt, dass das Oel sein Volumen wenig verändert und mit der Zeit seine Durchsichtigkeit verliert, während der Gummi durchsichtig bleibt und bei unveränderlicher Bindekraft das Volumen des Wassers ausdunstet, so dass die damit gemischten Farbkörperchen viel näher beieinander auf der Oberfläche sichtbar sind.

---

*) Diese Stelle findet sich weder an dem angegebenen Orte, noch überhaupt bei Theophilus, sondern in Cennino Cennini.

Mische einmal versuchsweise eine Farbe mit Gummi und firnisse sie, dann eine ebensolche mit Oel und der Unterschied wird sich mit der Zeit immer mehr zeigen. —

Für heute genug? . . . .

Herzlichen Gruss

Dein A. Böcklin.“

Die „alten Meister“ und die Klarheit und Durchsichtigkeit ihrer Farben, die hatten es ihm angetan! Auf der Höhe der Meisterschaft zeichnete er seine Stellung zu dieser Frage und die Ziele, die er ins Auge gefasst hatte, ungefähr folgendermassen (Frey, Seite 101);

„Die reinen Temperabilder des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts haben sich am frischesten erhalten und besitzen eine unveränderte Klarheit. Ueber Dauer und Schönheit der Farbe kann man sich also nur bei diesen Alten Rats erholen, ganz besonders bei den Brüdern van Eyck. Indem diese den Zauber der Firnislasuren entdeckten, das heisst die Schönheit der in dünner Schicht über einen Kreide- oder Gipsgrund gezogenen Firnisfarbe, und bei späteren Versuchen auf die Emulsionstempera gerieten, errichteten sie ein sicheres Malsystem, das die feingestimmteste Farbenpracht mit höchster Plastik vereinigte und vor allem ein feineres Abstimmen der Farbe getattete als die pure Gummitempera. An diesem System hielten die Maler der Frührenaissance fest, bis dann Lionnardo da Vinci kam. Er warf das Halbdunkelproblem in die Malerei, das eigentlich ein plastisches und gar kein malerisches Problem ist. Dadurch wurden viele Maler gegen die Farbe mehr und mehr gleichgültig. Das Halbdunkel steht noch heute im Vordergrund und herrscht als Luftperspektive. Ihr opfern die Maler eine kräftige dekorative Wirkung. Diese ist aber eine erste Anforderung an ein Bild. Will man die dekorative Wirkung nicht, so genügt ja das Zeichnen und ein kleineres Format. Solange

man den Van Eycks folgte, blieben die Farben durchaus klar, trotz der gilbenden Wirkung des Oels, wovon man allerdings für die Lasuren nur eine geringe Menge brauchte. Erst später scheint man dazu gelangt zu sein, das deckende Oelweiss und seine vielfältigen Mischungen mit den anderen Farben (die sogenannten Tinten) zu verwenden. Wie weit man es seitdem gebracht hat, sieht man ja: je dicker die Farbe, desto mehr Oel war vonnöten, und so ist es denn kein Wunder, wenn die Bilder gelb, schwarz und unscheinbar werden. Die Unsolidität hat bis in unsere Tage grössere Fortschritte gemacht. Neuere Bilder haben sich nicht so viele Jahrzehnte gehalten, als die der alten Meister Jahrhunderte. Zu diesen alten Meistern müssen wir also zurück."

Es trieb ihn immer wieder zu den alten Meistern, deren Technik für ihn der Inbegriff der Vollendung und das alleinige Ziel seiner technischen Versuche der letzten Jahre war.

Floerke überliefert eine ähnliche Aeusserung von 1889, die hier im Anschluss beigefügt sei (S. 166):

„... er bewies mir überzeugender als je in der Alten Pinakothek (München), dass die ganze van Eyck-Schule, trotz aller auf Oel lautenden Kontrakte, dass Dürer in den meisten Fällen nicht, dass Rubens nicht und Tizian nicht in unserem Sinne mit Oel gemalt haben können. Pinselstrich, Flüssigkeit, nachweisbare Schnelligkeit der Uebermalung, Farben, die es in Oel nicht gibt etc. Eine Reihe von Farben, die noch Dürer hat, sieht er mit Neid — wir haben sie nicht mehr. So etwas ist etwa durch Zufall gefunden und — einmal verloren gegangen — braucht es einen neuen Glücksfall. Ueberall bedauert er die Unterbrechungen in der Ueberlieferung. So hat er denn auch einen Heidenrespekt vor allen schriftlichen Rezepten des Altertums. Denn dass die Alten auch in der Malerei mit vollem Bewusstsein viel gewusst und gekonnt haben, ist ihm ganz klar."

Diese Ansichten hatten sich bei Böcklin völlig festgesetzt — Anfänge davon sind allerdings schon in Schicks Aufzeichnungen zahlreich vorhanden — so dass es nicht Wunder nehmen kann, wenn er der endlich gewonnenen Ueberzeugung bis zu seinem Ende treugeblieben ist und unablässig an der Verbesserung seiner Temperatechnik tätig war. Starke Wandlungen sind es freilich nicht, sondern immer nur Varianten innerhalb ein und derselben Sache. Dabei hat es wenig zu bedeuten, wenn eine Zeitlang statt des Kirschgummi Eiklar mit gebleichtem Leinöl emulgiert wird, wie es Bayersdorfer im Mai 1897 berichtete, oder ein Jahr darauf wieder Kirschgummi mit Kopaivabalsam bevorzugt wurde. „Als feststehend darf jedoch angenommen werden, dass Böcklin wohl nie ein Bild mit Tempera fertig gemalt hat. Zum Schluss kam immer irgend eine Firnislösung zur Verwendung, mit welcher er meist die Farben selbst anrieb.“*)

Als Carlo Böcklin im Jahre 1894 zu seinem Vater in die Lehre trat, malte er mit einer Mischung von Kirschgummi, Kopaivabalsam und ein wenig Nussöl, die jedoch den Anspruch auf richtige Emulsion nicht erheben konnte, indem die einzelnen Teile im Laufe der Arbeit durch Umrühren gemengt wurden und ein Abscheiden der Teile nur durch immer wiederkehrendes Umrühren einigermassen zu vermeiden war. Dabei muss erwähnt werden, dass im Verhältnis zum Kirschgummi nur wenig Balsam und noch weniger

*) Diese und die folgenden Nachrichten stammen von des Meisters Sohne, Carlo, welcher mir dieselben in liebenswürdigster Weise zur Verfügung stellte.

Oel zur Verwendung kam. — Die richtige Emulsion entstand also wohl erst beim Anreiben der Farben.

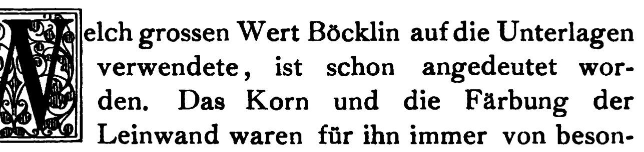
Damit malte Böcklin bis beiläufig 1897; dann kam eine andere Emulsion zur Verwendung, bestehend aus arabischem Gummi und Kopaivabalsam, die aber diesmal, um die Teile richtig zu bemessen, durch den Apotheker hergestellt wurde. Hierbei sei betont, dass auch damit die Bilder niemals fertig gemalt wurden, sondern dass der Meister zur Beendigung stets Firnisfarben nahm. Mit dieser Emulsion hat der Meister bis zu seinem Tode gemalt.

Ob Böcklin in diesem letzten Rezepte des Rätsels endgültige Lösung gefunden hat, ist nach einer Bemerkung am Schlusse der mir zugesandten Nachricht von Carlo Böcklin fraglich, denn eine allen Bedürfnissen entsprechende Tempera zu finden, scheint ihm nicht geglückt zu sein. Soviel ist aber sicher: auf dem einmal betretenen und von ihm als richtig erkannten Wege ist er vorgeschritten und hat, aller Schwierigkeiten ungeachtet, sein möglichstes getan, durch künstlerische Taten seinen Worten Recht zu verschaffen.*)

*) Es bleibt uns hier noch übrig, einzelne von Böcklins Werken anzuführen, die in der letzten Periode seines Schaffens in der geschilderten Art gemalt wurden. In Florenz 1893/95 sind entstanden: Verz. Nr. 387. „Melpomene“ erste Version, Tempera, Holz; 388. „Francesco da Rimini“, Gummitempera, Leinwand; 390. „Venus genetrix“, Tryptichon, Tempera, Holz. In Fiesole 1895 ausser den Wandmalereien in der Loggia und 3 Supraporten in Tempera (auf Leinwand und Papier): 398. „Landschaft mit Jagdzug der Diana“, Tempera, Holz; 399. „Der Krieg“; 401. „Pan und Dryaden“, Tempera, Leinwand; 403. „Melpomene“, Tempera“, Holz; 404. „Kapelle“; 405. „Orlando furioso“; 406. „Der heil. Petrus“; 407. „Die Pest“. Die letzteren Bilder sind unvollendet geblieben.

XIII.

Technische Einzelheiten. Grundierung der Leinwand und der Holztafeln. Böcklins Palette.



Welch grossen Wert Böcklin auf die Unterlagen verwendete, ist schon angedeutet worden. Das Korn und die Färbung der Leinwand waren für ihn immer von besonderer Wichtigkeit, und solange er sich als Unterlage für seine Bilder hauptsächlich der Leinwand bediente, hat er diesen Dingen seine Aufmerksamkeit geschenkt und auch Versuche gemacht, sie sich selbst zu bereiten. Schick erzählt darüber (S. 12):

> „Auch den Leinwandgrund hat Böcklin sich selbst zuzubereiten versucht. Die Leinwand muss dann erst leicht mit Leim überzogen werden, damit die Farbe nicht einschlägt. Ist der Gipsgrund zu stark, so möge man erst die ganze Leinwand nassmachen und dann mit dem Spachtel das Ueberflüssige bis auf den Faden abkratzen, sodass der Grund nur in den Poren sitzt."

Als ihm die Leinwand zum Petrarca zu rauh vorkam, verbesserte er den Mangel durch Schlämmkreide, die er mit Kopaivabalsam verrieb, dazwischen auf der Palette den Ton nachmischte und damit die Poren ausfüllte (Schick, S. 42).

Zur Bereitung des Grundes benützte er Leim mit Schlämmkreide (bianco santo), und hauptsächlich diente ihm dieser Grund für Bilder, die nicht mit Oelfarben begonnen werden sollten (so zur Harzmalerei); für Oelmalerei hielt er es für praktischer, sich fertig präparierte Leinwand zu kaufen (Schick S. 106). Auf ungrundierte Leinwand zu malen und die Farben „aussaugen“ zu lassen, erklärte Böcklin für schädlich, und Schick erzählt von einem Bilde Ruths, der in Rom einmal auf unpräparierter Leinwand, die hinten, um das Oel aufzusaugen, mit Gipsgrund [d. h. Kreide]*) bedeckt war, gemalt hatte, nach Vollendung des Bildes sei dieser Grund heruntergenommen und gewaschen worden, und infolgedessen seien grosse Stücke der Luft abgefallen (Schick S. 103).

Schick gibt an anderer Stelle die Ansicht Böcklins wieder (S. 336):

> „Viele Maler haben den Glauben, Firnis und Farbe verwüchse mit der Leinwand zu innigerem Zusammenhange, und sie sträuben sich deshalb, auf Holz, Schiefer und dergl. zu malen. Die Farbe hält nur durch Adhäsionskraft. Auf sehr glattem Grunde jedoch fasst sie nicht gut und reisst gewöhnlich beim Trocknen, so auf Glas; Schiefer ist schon rauher auf der Oberfläche. Ebenso reisst auch auf glatt abgekratzten Stellen die Farbe sehr leicht, zumal wenn die Stelle schon hart ist. Um die Glätte zu zerstören, ist es darum gut, die Stelle mit Weingeist abzureiben.“

*) Dass hier, ebenso wie an anderen Stellen, Kreide gemeint sein muss, ergibt sich aus dem Zusammenhang. A. a. O. wird noch gesagt, ebenso schädlich sei Gipsgrund. Bei Schick ist unter „grundierter“ Leinwand die gekaufte, mit Oelgrund versehene, zu verstehen, unter Gipsleinwand meist die mit Kreide und Leim grundierte.

Eine feine ungrundierte Leinwand, die Böcklin aus Berlin erhalten hatte, gefiel Böcklin, und er sagte, sie wäre leicht für den Gebrauch zuzubereiten. „Erst überzieht man sie ganz dünn mit Leim, dann mit einer dünnen Lage Farbe“ (Schick S. 225). Aus diesen wenigen Notizen ist zu ersehen, dass Böcklin über die Bereitung der Leinwanden völlig orientiert war. Eigentümlich ist nur seine anfängliche Abneigung gegen die Holztafel, die er in der zweiten Periode des Schaffens kaum entbehren konnte. Bei Schick finden wir die folgende Eintragung (S. 186):

„Auf Holztafeln und anderen präparierten Grund zu malen ist unratsam wegen der geringen Beständigkeit. Gute Leinwand sei das beste, und noch besser habe er, Böcklin, die Schiefertafel befunden, die ihm einmal vom Stuhl auf den Boden gefallen war ohne den geringsten Schaden. Ganz glatt grundierte Leinwand ist immer vorzuziehen, denn sie lässt Einem die grösste Freiheit in der Technik.“

Böcklin wusste übrigens auch ganz genau die Art der Bereitung der Holztafeln der „älteren Meister“, die Schick wie folgt angibt (S. 42):

„Die älteren Meister bereiteten sich ihren Malgrund auf Holztafeln folgendermassen: Erst geleimt, dann Leim und Schlämmkreide, dann wieder Leim und alles ganz blank geschliffen. — Natürlich kann man auf einem blanken Grund der Farbe mehr Reiz geben.“

Und bei anderer Gelegenheit, da von der „Gipsleinwand“, auf welcher Böcklin die „Anadyomene“ begonnen, die Rede ist, dass sie zu dünn grundiert wäre und das ziemlich grobe Gewebe durch die Malerei hindurchschiene, verzeichnet Schick folgende Aeusserung des Meisters (S. 276):

„Am besten sind darum auch gut ausgetrocknete, fehlerfreie Holztafeln, die deshalb auch von den Alten so gern gebraucht wurden. Die echten Bilder von Rubens in München: „Sturz der Verdammten“, „Amazonenschlacht“, „Porträt seiner Frau“ etc. seien alle auf Tafeln, die sich nicht im mindesten geändert oder geworfen hätten . . .“

Ausser dem „ersten Oktoberfest“, das Böcklin „auf eine sehr alte Tischplatte (von hartem Holz), die geflickt und zugekittete Risse hatte, die später durch das Bild durchwuchsen und es ganz verdarben“ (gemalt 1864, Schick S. 232), hat Böcklin in der ersten Zeit, kleinere Werke*) ausgenommen, wenig auf Holztafeln gemalt, wohl aber vielfach auf Malkarton, Pappe, auf Kupfer (Nr. 147, „Lucia“ 26 : 22 cm) und auf Schiefer (Nr. 159 „Viola“, 70: 53 cm). Das erste auf Holz gemalte Bild der späteren Zeit ist nach dem Verzeichnis die 1872/73 (nach A. Lang 1878) gemalte „Venus Anadyomene“ (Nr. 226). Während des Florentiner Aufenthaltes fing dann Böcklin an, Holztafeln als Unterlage für Tempera-Malerei zu bevorzugen, aber auch bei mit Oel- bezw. Firnisfarbe gemalten Werken beginnt er auf Holztafeln zu malen.**)

*) Vergl. das Verz.: Nr. 119. Selbstbildnis (38 : 30 cm). 142. Bildnis der Frau Böcklin (42 : 32); 152. Skizze. Junger Faun (32 : 25); 188. Bildnis eines Kindes in Sommertracht (30 : 23).

**) Florent. Zeit: Verz. Nr. 253. „Hochzeitsreise“; 256. „Flora“; 260. „Flora Blumen streuend“; 264. Bildnis der Frau Klara Bruckmann; 265. Kreuzabnahme“ (164 : 250!); 286. „Meeresbrandung“; 300. „Toteninsel“ in drei Wiederholungen, eine vierte auf Zink (nicht auf Kupfer); 305. Wiederholung von „Ruine am Meer“; 309. „Sommertag“; 329. „Faune, eine Nymphe belauschend“; 330. „Der Einsiedler“; 332. „Veritas“ (in Zürich zerstört); 334. „Schweigen des Waldes“.

Er liess sich den Grund für die Holztafeln vom Vergolder herstellen oder bezog sie vom Händler fertig durch Vermittlung des Kunsthändlers Gurlitt.*)

Auch in Zürich malte er anfänglich auf Mahagonitafeln, die er aus der gleichen Quelle zugeschickt erhielt. Frey erzählt (S. 88) darüber wie folgt:

„Nach Entzweiung mit diesem (Gurlitt) wählte er Bretter von Eichenholz, wovon er bei einem Klavierfabrikanten einen ansehnlichen Vorrat erwarb. Wie den schädlichen Einflüssen der Zeit entgegenzuwirken wäre, darüber dachte er ernstlich nach und bemühte sich, aus dem Verhalten der alten Meister Rat zu schöpfen. Er fertigte die Holztafeln nicht aus einem Stück, sondern aus dreien, indem er drei dünne Tafeln — doch war die mittlere dicker — kreuzweis übereinanderlegte, sodass die Fasern der mittleren zu denen der beiden äusseren rechtwinklig liefen. Durch diese Schichtung, die indessen auch keine volle Sicherheit bieten soll, hoffte er das Reissen, Werfen und Verbiegen des Holzes zu vermeiden. Dem nämlichen Zwecke diente ein auf der Rückseite der Tafel angebrachter harthölzerner Rost, den er sogar durch darauf angeschraubte Eisenbänder verstärkte, um gegen ein etwaiges Arbeiten des Brettes einen kräftigen Widerstand zu schaffen.“

„Die dergestalt hergerichtete Holztafel rüstete er in ziemlich engem Anschluss an die Weisungen des Theophilus.**) Zuerst klebte er mit Kaseïn, also mit dem stärksten Leim, ein Stück rohe Leinwand über die ganze Fläche, dann tränkte er diesen Ueberzug mit dünnem, heissen Leimwasser aus Kölner Leim und strich nun schichtenweise den warmen Kreidegrund darauf, den er mit Champagnerkreide und Kölner Leim bereitete. Für die oberste Schicht ver-

*) Mitteilung von Maler S. Landsinger.

**) Die Anweisungen finden sich bei Theophilus Kap. 17 bis 19 des ersten Buches in vielfacher Uebereinstimmung mit den Kap. 113 bis 121 des Cennino Cennini.

wendete er Kreide und Gips, weil Gips den Grund härter und blanker macht und weniger Farbe einsaugt als Kreide. Er legte nämlich sehr viel Gewicht darauf, dass die Tafel möglichst blank war und, ohne doch mit Oel getränkt zu sein, möglichst wenig aufsog. War dieser Kreidegrund, dessen Dicke kaum über einen Millimeter betrug, trocken geworden, so wurde er mit Bimsstein geschliffen."

Otto Lasius kommt auch ausführlicher auf die Präparation der Holztafeln zu sprechen und berichtet darüber (S. 66):

„Ich habe Böcklin oft zugesehen, wie er im Atelier mit Leim und Kreide für seine Temperabilder einen leicht schluckenden Grund präparierte und die Bretter zum Trocknen unter die Vorhalle seines Ateliers an die Sonne bringen liess. Als ich ihn einmal fragte, wieviel Leim-Kreide man nehmen müsse, antwortete er: „Das muss man probieren. Auf die Grundierung setzt man die Farben und zwar mit nur so viel Bindemittel, als absolut notwendig ist. Jedes Zuviel ist vom Uebel. Wenn alles ganz trocken ist, gibt man erst vorsichtig den Firnis darüber. Der holt dann die Leuchtkraft der Farben heraus und schützt die Bildtafel vor äusseren Einflüssen. Auf solche Weise gemalte Bilder können nicht springen und reissen, da nichts zum Springen und Reissen da ist." So versuchte ich's denn auch mit dem Grundieren, aber es gelang mir nicht sonderlich gut. „Wozu nehmen Sie Schlämmkreide?" belehrte mich Böcklin, „die ist viel zu grobkörnig und rauh. Beim Abschleifen reissen die Körner Löcher. Mit feingemahlener Tonpfeifenerde geht's am besten. Machen Sie daraus ein rahmartiges Gemengsel, vermischen Sie's mit dem Leimwasser und dann streichen Sie damit den Grund ein. Aber vorsichtig! Je weniger Leim, desto besser. Wenn Sie viel nehmen, so springt erst recht alles ab."

„Als Böcklin einmal gefragt wurde, weshalb er lieber auf Holztafeln male als auf Leinwand, sagte er: „Eine gut ausgetrocknete Holztafel ist, wenn sie von hinten gut ver-

steift ist, sodass sie sich nicht werfen kann, immer besser als Leinwand. Die gut erhaltenen Malereien der Alten sind grösstenteils auf Holz gemalt. Die Leinwand eignet sich für Kreidegrundierung bei weitem nicht so gut, da man diese zü dick auftragen muss, bis man einen schönen glatten Grund hat. Das erklärt sich durch die Fäden des Gewebes. Auf Leinwand springen eben deshalb die Farben viel leichter ab als auf Holz, zudem lässt sich auf dieses viel leichter und besser malen; die Farben kommen da schon in dünnem Auftrag zu besserer Leuchtkraft.“ —

Die allergrösste Sorgfalt legte Böcklin auf die Zubereitung seiner Farben, die ihm gar nicht fein genug geschlämmt und gerieben sein konnten, denn er wusste aus Erfahrung, dass die Farben um so mehr leuchteten, d. h. ihren Farbencharakter intensiver zur Geltung brachten, je feiner sie zerteilt waren. Bei der von ihm bevorzugten Lasurtechnik musste es oberstes Prinzip sein, dünn zu malen, ja er erklärte „Dickmalen wäre überhaupt etwas Rohes, wodurch stets alle Form und milde Erscheinung zerstört würde“ (Schick S. 42). Die Sorgfalt in technischen Dingen führte Böcklin naturgemäss schon frühzeitig zur besonderen Auswahl für seine Palette. Bei Schick finden wir wiederholt Gutachten über Dauerhaftigkeit der Pigmente, die auf regen Verkehr mit Chemikern, die Böcklin in zweifelhaften Fragen um Rat anging, hinweisen. In München war der nachher berühmt gewordene Max von Pettenkofer mit Böcklin in Verkehr. Böcklin versäumte es aber auch nicht sich selbst über die Richtigkeit der ihm als haltbar, empfohlenen Farben zu vergewissern, ohne freilich tiefergegründete chemikalische Kenntnisse zu besitzen. Differenzen, wie solche Schick (S. 99) erwähnt, sind

auf Kosten der Verwechslung gleichnamiger Pigmente zu setzen, wie z. B. bei dem von Pettenkofer und anderen Chemikern auch unter allen Umständen empfohlenen Chromgrün, das beim Aufschlämmen des rohen Farbstoffes in Wasser sedimentierte. Damit ist wohl Chromgrünoxyd zum Unterschied von der Mischfarbe gleichen Namens, die auch mit grünem Zinnober bezeichnet wurde, gemeint gewesen. Die Angaben über Farbstoffe bei Schick sind stets im Hinblick auf die damals üblichen, im Handel vorkommenden Bezeichnungen zu beurteilen.

Auch Ansichten, z. B. über die Gefährlichkeit der Mischung von Kremserweiss mit Zinnober oder Ultramarin müssen stets vom Standpunkte der damals geltenden Ansichten betrachtet werden. Für uns von Wert ist es dabei zu sehen, wie vorsichtig und genau Böcklin in diesen Dingen war; denn es ist immerhin für einen Maler der 60er Jahre viel, dass er überhaupt über chemische Zusammensetzung der Farben Bescheid wusste. (In manchen Einzelnheiten weichen Schicks Angaben von der heute geltenden Erfahrung ab.)

Durch seine fortgesetzten Versuche mit Farbstoffen und Pigmenten hatte auch die Palette Böcklins manche Variation durchgemacht. Ueber die von ihm zur römischen Zeit der 60er Jahre verwendeten Farbstoffe und über die Stellungnahme zu einzelnen derselben gibt am besten die Einschreibung bei Schick Kunde, die hier folgt (Schick S. 98):

„13. August 1866. Böcklin hatte sich Krapp gerieben, der eine wundervolle Tiefe hatte (Geschenk eines römischen

Beamten, der früher Architekt war, jetzt Sekretär). Der Krapp wird durch Alaun gereinigt, mit dem er eine lackartige Verbindung eingeht. Nach dem Trocknen krümliche Krystalle. Es gilt nun den Alaun so herauszuziehen, dass der blosse staubartige Farbstoff übrig bleibt (Qualität wie Waschblaustückchen). Der Möwesche Krapp, der als bester im Handel gilt, ist hell dagegen.

Cochenille oder Karmin wird durch die Oelsäure zerstört, gibt aber mit Kopaiva einen haltbaren Lack. Als Farbstoff will er nur in Wolle halten.

Scharlach wird aus Cochenille gewonnen. Purpur wurde im Altertum aus der Purpurschnecke gewonnen. Sonderbar, dass sie jetzt gar nicht mehr gefischt wird. Sie ist uns nur aus der Naturgeschichte bekannt. Man hüte sich, Blei- und Schwefelfarben zu mischen, also nicht: Zinnober oder Ultramarin, gelb oder blau, auch nicht Chromgelb mit Neapelrot oder Bleiweiss.

Gelber Ultramarin ist chromsaurer Baryt (kein Ultramarin) und darum nicht zu empfehlen. Hellgrünen und dunkelgrünen Zinnober wendet Böcklin nicht an, weil sie nach kurzer Zeit ganz tot und matt werden. Sie sind stets gemischte Farben (oft Chrom- und Berlinerblau), was daraus hervorgeht, dass sie aus jeder Fabrik einen anderen Ton haben.

Chromgelb sei haltbar.

Auch Chromgrün hält nicht Stich. Dagegen ist Mennige haltbar. Von Chromgrün hatte Böcklin den rohen Farbstoff in Wasser gerührt, um ihn abzudämmen, da setzten sich zwei Schichten ab, die obere gelb, die untere blaugrün und der Niederschlag wurde ziemlich hart. Und dieses Chromgrün wurde Böcklin von Pettenkofer und anderen Chemikern als unter allen Umständen haltbar empfohlen.

Aehnlich würde sich vielleicht der grüne Zinnober niederschlagen. Böcklin hat mit ihm darüber Versuche gemacht, ihn mit Oel, Leim (worüber nachher Firnisüberzug), Kopaiva und Wachs aufgetragen und der Luft ausgesetzt, und schon nach kurzer Zeit war alles gleich schwärzlich geworden.

Die von Böcklin am meisten gebrauchten Farben sind: Weiss, Kremser- und Venetianisch-Weiss (dieses heller und kälter), Kernschwarz, wenig Elfenbeinschwarz, gebrannte und ungebrannte grüne Erde (später hat Böcklin sie nicht mehr gebraucht, da sie eine leicht sich verändernde Manganverbindung ist), violettes Eisenoxyd (dunkel Caput mortuum), wenig Englisch Rot, wenn Blau durchaus nötig ist: Ultramarin, keinen Kobalt, der grau wird. Neapelgelb wird mit Weiss schwarz.

Ganz zuletzt wendet er Zinnober und die Lacke an. Gelben Ultramarin hat Böcklin haltbar gefunden. Vom grünen Lack (Lacca verde bei Dorizielli) sparsam in der Anwendung, denn er ist auch wenig haltbar.

Böcklin braucht ferner noch: Indisch Rot, Mumie, Morellensalz, Vandykbraun und Marsgelb (ein künstlich dargestellter Eisenocker) und Garance Lacke, die passabel beständig ....

Smalte ist unverwendbar für Oelfarbe. Obwohl im Mörser feingestossen, ist es doch nicht mehlig, sondern krystallinisch krümlig und so hart, dass es die gläserne Reibplatte zerschrammte.

Bronzegold hat Böcklin sehr viel angewendet, über dunkle Stellen, auf welche er hell malen wollte, um damit das Nachdunkeln zu verhüten. Man müsse sich dabei aber in acht nehmen und es nicht mit Metallfarben, wie Zinnober oder auch mit echtem Gold zusammenbringen, da sonst chemische Veränderungen entstünden.

Nussöl ist schon von den Alten dem Leinöl und Mohnöl vorgezogen worden (Armenino). Leinöl, auch gekochtes, gilbt sicher nach.

Zusatz: Grüner Lack wird blau, wenn er aus Kupfer, und vergeht oder wird schwärzlich trüb, wenn er aus Pflanzenstoffen bereitet ist.

Gelber Ocker, recht abgeschlämmt, d. h. in Wasser gerührt, dann vom Bodensatz immer das oberste genommen und wieder geschlämmt (die unreinen Teile sind schwer-

und sinken zu Boden), oder Steinocker ebenso behandelt, geben ziemlich durchsichtige gelbe Farben.

Ungebrannte Terra di Siena wird mit der Zeit trüb und schwer wie Umbra."

Bei Schick finden wir mehrfach ähnliche Stellen, aus denen ersehen werden kann, dass Böcklin sich schon frühzeitig mit der Materialienkenntnis intensiv beschäftigte. Am deutlichsten geht das hervor, als er daranging, sich seine Freskofarben in Basel zusammenzustellen. Dabei macht Schick, (Seite 148) folgende Eintragung vom 25. August 1868:

„Material zum Fresko-Malen.

Weiss: Blanc de Troyes. (Böcklin meint jedoch, er wolle das Weiss im Bilde mit reinem Kalk malen, das sei auch kreideweiss und binde stärker.)

Gelb: Lichter Ocker, Chinesischer Ocker (noch feiner und reiner als der vorige). Cadmium hell.

Goldocker (vielleicht etwas zweifelhafte Farbe). Neapelgelb? Terra di Siena (gebrannt). Die ungebrannte weniger zu empfehlen, auch selbst für Oelfarbe nicht, da sie anfangs leuchtend aussieht, bald aber ihre Brillanz verliert. Chromgelb ist nicht haltbar, wohl aber Chromrot und Chromgrün (hell).

Grün: Grüne Erde (hell und dunkel). Gebrannte grüne Erde (hell und dunkel). Kobaltgrün.

Schwarz: Mineralschwarz und Rebenschwarz.

Braun: Kasseler Erde, Umbra.

Rot: Englisch Rot, Morellensalz.

Blau: Smalte (möglichst fein gerieben, wie Mehl). Kobalt, Ultramarinasche schon sehr teuer, noch mehr der echte Ultramarin (römischer), von dem das Loth etwa 29 Gulden kostet. Der nachgemachte Ultramarin hält nicht wegen der Beimischung von Schwefel, der durch den Kalk zerstört wird. Auch Berliner Blau und seine Nebenarten

sind al fresco unhaltbar. Auch Zinnober enthält Schwefel und ist darum zerstörbar."*)

Auch während der Arbeit sammelte Böcklin fortgesetzt Erfahrungen über die Farben und ihre Wirkung in Mischung mit einander und mit Kalk (Schick, S. 249) und befragte Chemiker über bestimmte Einzelheiten (S. 378).

Was Böcklins Palette während der Florentiner Zeit betrifft, so fehlen uns genauere Nachrichten, wohl aber besitzen wir ein Verzeichnis der von ihm gebrauchten Farben aus der Züricher Periode, in welcher er sie teils als Temperafarben, teils als Firnisfarben verwendete. Nach Weltis Angaben (Frey, Seite 76) bediente er sich durchschnittlich folgender Farben:

„Weiss: Bleiweiss, d. h. Kremser Weiss. Zinkweiss zuweilen, wo chemische Rücksichten das Bleiweiss verboten.

Gelb: Gelber Ocker. Chromgelb, das Böcklin gegen alle Verdächtigungen in Schutz nahm. Neapelgelb. Indisch Gelb. Helles und dunkles Kadmium.

Rot: Vor allem die Eisenoxyde. Dann auch Zinnober, den er niemals mit Weiss zusammenbrachte. Echter Krapplack. Gebrannte Terra di Siena. Ferner verwendet er Terra di Pozzuoli, die bei der Bindung stark dunkelt und beim Trocknen ebenso stark aufhellt. Auch Mennig brauchte er, aber nicht häufig, da er dem Zinnober ähnlich ist, nur etwas gelber. Ob er Chromrot anwandte, ist nach der Meinung Albert Weltis nicht mit Sicherheit anzunehmen. Dagegen liebte er gebrannten lichten Ocker, wovon er einen Vorrat feiner Qualität sorgfältig aufbewahrte.

*) Es kann nicht unsere Aufgabe sein, auf einzelne Unrichtigkeiten in den oben angeführten Farbenlisten Böcklins hinzuweisen, oder sie hier richtigzustellen.

Grün: Ausser den Mischungen aus Blau und Gelb, brauchte er böhmische und Veroneser grüne Erde. Chromoxydgrün. Auch Grünspan (Schweinfurter Grün). Diese Farbe bewahrte er sorgsam und wandte sie sehr behutsam an. Er brauchte sie ausschliesslich unvermischt und legte sorglich Firnis drunter und drüber, damit sie den anderen Farben nicht schade.

Blau: Kobalt. Echtes Ultramarin (Lapis lazuli). Diese Farbe behandelte er besonders vorsichtig. Preussischblau. Ein sehr schönes Blaugrünoxyd. Ob er noch andere blaue Farben in Anwendung brachte, vermag Albert Welti nicht mehr mit Bestimmtheit anzugeben.

Braun: Er besass ein sehr schönes Kasseler Braun in Körnern und ermahnte Albert Welti, es mit Vorsicht zu benützen. Gebrannte grüne Erde. Gebrannter Ocker. Gebrannte Terra di Siena.

Schwarz: Er bevorzugte Korkschwarz, ein sehr feines Grauschwarz. Rabenschwarz*), zuweilen Elfenbeinschwarz; gegenüber Albert Welti, der es ihm sehr gründlich reiben musste, behauptete Böcklin, es werde umso schöner, je länger man es reibe. Später verwarf er das Elfenbeinschwarz, weil es eine zu fettige tiefe Nuance gibt, und bevorzugte Lampenschwarz."

Eine Zusammenstellung von Böcklins Palette, vielleicht aus dem letzten Jahrzehnt, dessen genauere Provenienz nicht angegeben ist, findet sich noch in L. H. Fischers Technik der Oelmalerei (Wien 1898) S. 88 abgedruckt. Danach gebrauchte Böcklin:

„Zur ersten Untermalung: Bleiweiss. Terra majolica, Neapelgelb, Lichter Ocker, gebrannter Ocker, gebrannte Umbra, gebrannte und ungebrannte grüne Erde, Eisennoxyd, Graphit, Korkschwarz.

*) Soll wohl heissen Rebenschwarz, ein Schwarz von bläulicher Nuance, das aus dem Holz der Weinreben oder Tresterabfällen gebrannt wird.

Zur Uebermalung: Kobaltblau, Elfenbeinschwarz, Krapplack, Zinnober, Kadmium.

Malmittel: Emulsion von Gummi arabicum mit hellem, reinem Nussöl und Balsam Copaiva di Para."

Dass Böcklin auch seinem übrigen Malgerät die grösste Sorgfalt zuwendete, braucht wohl kaum besonders hervorgehoben zu werden. „Für sein Werkzeug, seine Farben und Präparate empfand er etwas wie Verliebtheit", sagt Frey (S. 87). „Er pries seine Pinsel, obgleich gar nichts Besonderes daran war und sich etliche recht struppige und ausgediente Gesellen darunter befanden. Ihre Stiele hielt er so sauber und blank, dass es aussah, als ob er immer mit frischer Ware arbeite. Er bevorzugte, da sie mehr Farbe fassten, die runden vor den eckigen; namentlich brauchte er zum Zeichnen runde Marderpinsel."

„Er benutzte eine mittelgrosse Holzpalette für die Firnisfarben; für die Temperafarben eine runde, mit Vertiefungen versehene Blechpalette, die er abends mit allem, was darauf war, ins Wasser legte. Die Firnispalette putzte er sorgfältig und setzte die abgehobenen Farben gleichfalls unter Wasser (a. a. O., S. 76)."

„Seine Farben bereitete er sich in kleinen Portionen selbst. Er rieb sich nämlich von seinen Farbstoffen einen gewissen Vorrat auf dem Farbenreibertisch im Wasser an. Diejenigen Farben, die er für Tempera verwenden wollte, wurden unter Wasser oder wenigstens feucht aufbewahrt, wogegen er die für die Firnismalerei bestimmten wieder eintrocknen

liess und erst später vor dem Gebrauch zerklopfte. Der harte Kern der sandigen rauhen Farbe war durch das Abreiben im Wasser gebrochen und blieb es auch, obgleich die Masse beim Auftrocknen wieder zusammenbuk."

„Um das Verhalten der Farben zu einem neuen Bindemittel zu prüfen, begnügte er sich (in Zürich) damit, Farbenproben an das neue Atelierfenster und auf Bretter zu streichen, die er monatelang den Unbilden der Witterung preisgab. Noch bis in die letzte Lebenszeit brauchte er Schwefelsäure, um dem Anilin nachzuspüren, womit gerade einige der teuersten Farben geschönt werden". (Frey, S. 79).

XIV.

Erhaltung der Bilder. Schlussbemerkungen.



enige Maler der neueren Zeit haben sich mehr um die technischen Einzelnheiten ihrer Kunst bemüht, als es Böcklin getan. Wir haben gesehen, dass es ihm nicht zu geringfügig erschien, die unbedeutendsten handwerklichen Fertigkeiten selbst auszuführen und dass er alles daran gesetzt hat, an seine Schöpfungen nicht nur in koloristischer Hinsicht, sondern auch in bezug auf Dauerhaftigkeit den höchsten Masstab zu legen. Haben sich nun auch seine Voraussetzungen bewahrheitet oder nicht? Diese ausnehmend wichtige Frage, die mit Böcklins Künstlerruhm innig verknüpft ist, lässt sich, soweit dies bis heute übersehen werden kann, mit „Ja" beantworten. Böcklins Werke werden bestehen bleiben, denn er hat die Ursachen studiert, warum Malereien verblassen oder vergehen und hat nichts verabsäumt, was nach menschlichem Ermessen zu deren dauernden Erhaltung beitragen könnte.

Dass sich unter seinen Bildern einzelne befinden, die den Keim des Verderbens in sich tragen, kann

freilich nicht geleugnet werden; aber diese Bilder waren Probiersteine oder Experimente, sie waren notwendige Vorarbeiten auf dem Wege der Erkenntnis und wie alle Versuche Böcklins nur zu dem Zwecke unternommen, dem Ideale einer dauerhaften Technik nahezukommen. Einige aus ganz früher Schaffensperiode, da Böcklin noch nicht die durch rastloses Arbeiten immer mehr erweiterten Erfahrungen sich angeeignet hatte, könnten hier noch beigezählt werden; aber selbst diese Werke sind nicht weniger „solid" gemalt, als die zahlreichen Bilder seiner Zeitgenossen, die ebenso wie er in der gleichen Technik der Oelmalerei geschaffen haben.

Von Zeit zu Zeit tauchen immer wieder wie Unkenrufe die Klagen auf, dass Böcklinsche Bilder „in Gefahr" seien, dass sie sich „in bedenklichem Zustande" befinden und dass „es höchste Zeit ist, in zweckmässiger und feinfühliger Weise alles zu tun, was zu deren Erhaltung geschehen kann." So war im Winter des vorigen Jahres (1904) in einer Tageszeitung eine Zuschrift eines „speziell mit den Malverfahren Böcklins vertrauten Künstlers" zu lesen, in der mit allem Nachdruck hinsichtlich der Instandhaltung der Werke Böcklins in der Schackgalerie energische Reformen verlangt wurden. Dabei waren folgende „Schäden" bemängelt:

„Zur Sache in Nr. 16 (die düstere „Villa am Meer") ist ein ganzes Stück aus dem Himmel überm Meer rechts herausgefallen, ebenso ein anderes weiter links im Felsen am Rande des Wassers. Es ist bedenklich übermalt. Auch oben in der Luft sind ein paar Farbflecke, die undenkbar von Böcklin stammen können. In Nr. 24 („Vinum novum") ist aller-

dings ein Astsprung, wie ich vermute, vorhanden, doch ist das kein Grund, das Interieur mit dem Kneipenden mit einer völlig fremden Farbe zu übermalen. Von der Luft gar nicht zu sprechen. Nr. 15 („Villa am Meer", die hellere): Starkes Aufblättern der Farbe überm Garteneingang und auch darunter. Durch gelindes Daraufdrücken und Darüberwischen müsste die Farbe abfallen. Am unteren Rahmenrand rechts ist das Meer bedenklich restauriert. Ueberm Meer sind eine Anzahl Sprünge; wenn da einmal, wie oben links, einige Flächen sich aufheben, dann fällt überhaupt der ganze Himmel bis zu zwei Drittel herunter. Nr. 25 („Tod und Herbst"): Links in der Baumgruppe ist ein Firnis übergestrichen, welcher wie Schwarte daranhängt. Ist dieser ganz trocken und zusammengezogen, so wird er auch die untere Farbe mitnehmen und zerreissen. Er gehörte abgelöst. Vielleicht wenige Künstler werden sich so eingehend mit Tempera- und Harzfarben beschäftigt haben wie ich, daher werden auch den meisten diese Schäden ungefährlich erscheinen, da sie die Folgen nicht übersehen können. Wer aber darum weiss, der kann ruhig voraus sagen, dass binnen 20 Jahren solche Verwüstungen entstehen werden, dass überhaupt nur noch mit Uebermalungen in breitester Form eingegriffen werden könnte; was dies bedeutet, kann man sich vorstellen, wenn man jetzt schon sehen muss, was im kleinen geleistet wird. Man steht ja schon leider vor der Tatsache, dass viele Bilder Böcklins reparaturbedürftig sind („Wellenspiel" zeigt auch Schäden), aber man sollte den Ruin aufhalten. Die Sprünge sind an sich nicht so schlimm, die können ewig bleiben — aber wenn erst das Ablösen der Farbe eintritt, dann steht es schlimm, sehr schlimm um eines der schönsten Güter, das Deutschland besitzt."

Bei einem sofortigen Besuche der Galerie haben wir die tröstliche Gewissheit erlangt, dass der Alarmruf nicht nur unberechtigt war, sondern dass die angezeigten Schäden zum grössten Teil über-

trieben worden sind. Neuerlich haben wir (Februar 1905) die fraglichen Bilder wieder genau darauf hin angesehen und sind zu folgenden Resultaten gelangt:

Von all den oben erwähnten Schäden und „bedenklichen“ Uebermalungen beruhen einzig und allein diejenigen auf der dunklen „Villa am Meer“ auf richtiger Vermutung. Aber der „mit den Malverfahren Böcklins vertraute Künstler“ hätte die Entstehungsgeschichte des Bildes nach den bezüglichen Nachrichten in Schicks Aufzeichnungen und die Ursache der Abblätterung in Betracht ziehen müssen und hätte wissen können, dass die Schäden schon beim Eintreffen des Gemäldes vom Grafen Schack beanstandet und dann „so gut als möglich“ repariert worden waren. Er hätte sich daran erinnern sollen, dass Schack das infolge des Aufrollens beschädigte Bild nicht übernehmen wollte und dass Böcklin deshalb das zweite Bild gemalt hat; er hätte dann richtig schliessen müssen, dass die „Uebermalungen“ älteren Datums sind und nicht aus neuerer Zeit stammen könnten. Die eigentlichen Ursachen dieses Missgeschicks haben wir bereits des näheren erörtert (s. oben S. 71).

Was die Schäden an der helleren „Villa am Meer“ betrifft, so sind sie überhaupt nicht vorhanden. Das Bild ist vollkommen intakt. Weder irgend ein Abblättern, noch irgend welche Sprünge konnten wir bemerken. Von „bedenklicher“ Restaurierung fanden wir keine Spur.

Ueber „Vinum novum“ hätte der Artikelschreiber sich ebenfalls in Schicks Aufzeichnungen instruieren können und die Erklärung dafür gefunden, warum

der Astsprung sichtbar ist. Aber von einer Uebermalung des Interieurs mit den Kneipenden „mit einer völlig fremden Farbe“ zu reden, ist auch nicht der geringste Anlass. Wie dieses köstliche Bild jetzt dasteht, ist jeder Strich von Böcklins Hand, und wenn auch, wie es heisst, dieses Bild „in Fachkreisen schon lange gewissermassen aufgegeben ist“, so glauben wir dennoch, dass Generationen sich, wie es jetzt ist, werden daran erfreuen können.

Der gerügte Firnisüberstrich, welcher „wie Schwarte“ an der linken Baumgruppe von „Tod- und Herbst“ hängen soll, war nichts weiter als eine Trübung des Firnisses infolge der Niederschläge, wie solche in den ungeheizten Räumen der Galerie mehrfach zu bemerken sind. Ein Schaden ist für das Bild nicht entstanden.

Aus all dem ist zu folgern, dass die Befürchtungen übertrieben sind, und dass wir glücklicherweise doch nicht „vor der Tatsache stehen, dass viele Bilder Böcklins reparaturbedürftig sind“. Auf diesen Umstand muss mit allem Nachdruck hingewiesen werden; denn wir haben gesehen, dass derartige Alarmnachrichten die öffentliche Meinung über den Stand der Bilderschätze sehr beeinflussen können. Selbst in der bayerischen Kammer der Abgeordneten ist von dem Verfalle der Bilder Böcklins ausführlich die Rede gewesen!

Mit Ausnahme der dunklen „Villa am Meer“, von „Triton und Nereïde“, das, in Temperatechnik auf Oelgrund gemalt (s. oben S. 108), wie mit kleinen ritzartigen Sprüngen bedeckt erscheint und der „Idealen

Landschaft" (mit der Nymphe an der Quelle vom Jahre 1855, sehr nachgedunkelt und voll Firnisrisse) sind alle Gemälde Böcklins in der Schackgalerie im besten Zustande. Die unbedeutenden rissigen Stellen der dick gemalten weissen Wolke im „Gang nach Emmaus" und an der weissen Mauer in „Mörder und die Furien" kommen gar nicht in Betracht, wenn man andere Gemälde der Galerie daraufhin vergleicht, z. B. die Lenbachbildnisse und -Kopien, die Bilder von Karl Rahl, Böheim, Dreber, Lindenschmidt u. a.

Ob und inwieweit die Räumlichkeiten der Galerie oder die mitunter starken Temperaturunterschiede mit schuld tragen, soll hier nicht weiter erörtert werden. Jedenfalls ist es mit Freude zu begrüssen, dass Zeitungsnachrichten zufolge der Neubau der Galerie in naher Aussicht steht. *)

An dem Zustande der übrigen Bilder, wie „Anachoret", „Pan erschreckt einen Hirten", „Drachenhöhle", „Hirtin bei ihrer Herde", „Italienische Villa", „Ideale Frühlingslandschaft", „Heiliger Hain" und der einzig schönen „Klage des Hirten" (Amaryllis), der helleren „Villa am Meer" wird auch der penibelste

*) Was bis dahin zu tun wäre, um die Bilder gegen die durch die Temperaturunterschiede unvermeidlichen Niederschläge der Feuchtigkeit zu schützen, bestände unseres Erachtens in der Isolierung der Leinwandrückseiten, durch geeignete, Feuchtigkeit nicht durchlässige Schichten (vermutlich ist dieses inzwischen auch ausgeführt worden) und durch Verglasung von vorne. Leider wäre das letztere infolge der gegenwärtigen Lichtverhältnisse und der Engigkeit der Galerie untunlich.

Beobachter nichts auszusetzen haben. Diese Bilder bestricken durch ihren Farbenzauber, und da sich bis jetzt, nach mehr als 40 Jahren, kein Schaden gezeigt hat, ist anzunehmen, dass es in künftigen Zeiten, falls keine aussergewöhnlichen Zufälle eintreten, ebenso bleiben wird.

Die Oelfarbe muss ja schon längst ihren Trockenprozess beendet haben, und wenn ein Springen der Schichten zu befürchten gewesen wäre, hätte sich dies inzwischen auch gezeigt haben müssen.

Wie es mit der Erhaltung der in Firnisfarben gemalten Bilder der mittleren Periode des Meisters bestellt ist, muss erst abgewartet werden. Aber auch bei diesen Bildern ist die Gefahr gering, weil Böcklin stets sehr dünn gemalt hat, niemals mit Asphalt oder Lacken in dicken Schichten die Malerei überging und alles vermieden hat, was als „unsolide“ Technik erkannt ist. Ein Einwand könnte erhoben werden, dass nämlich bei den Firnisfarben die Lösung der Harze in Leinöl erfolgte (Kopalfirnis, Bernstein- oder Kutschenlack) und solche Harz-Oelfirnisse die Tendenz zum Nachdunkeln haben. In der Tat hört man ab und zu, dass Bilder dieser Periode an Wirkung verloren haben sollen. Firnisfarben haben meist die Eigentümlichkeit, dass sie mit der Zeit durchsichtiger werden, die Untermalung wird dabei stärker sichtbar, deshalb ist es wohl möglich, dass sich gewisse Veränderungen zeigen.

In Florenz hatte Böcklin, wie Landsinger sich erinnert, eine Zeitlang von einem dort ansässigen Schweizer Lackfabrikanten Stünzi seine Firnisse be-

reiten lassen, und dieser kochte anfangs das Leinöl mit Bleiglätte. Ein mit solchem Oel hergestellter Bernsteinfirnis*) ist dem Nachdunkeln in der Tat sehr viel mehr ausgesetzt, er ist auch von Anfang an von dunklerer Farbe. Reichlicher Gebrauch eines solchen Bindemittels muss wohl ein Nachdunkeln der Malerei befördern und mit der Zeit ein eventuelles Verändern des Tones zur Folge haben. Es scheint übrigens, dass die Hauptgefahr der Firnismalerei, nämlich das unaufhaltbare Springen der Malschichte bei Böcklins Bildern durch die übrigen Beigaben von Terpentinbalsam und Petroleum hintangehalten worden ist; denn von einem Springen dieser Gemälde ist bis jetzt nichts zu sehen.

Den mit der modernen Maltechnik Vertrauteren ist es bekannt, dass gegen das Petroleum vom chemisch-wissenschaftlichen Standpunkte mancherlei Einwände erhoben werden, dass es nie völlig und nicht ohne Rückstände trocknet, dass es mit Harzfirnissen sich nicht mischen lässt, ohne das Harz zu „fällen", dass es also für die Firnismalerei eigentlich ungeeignet ist. Aber bei Böcklins Firnisfarbe sind diese Uebelstände durch Anwendung von Oelfirnissen (z. B. Kutschenlack), die Beigaben von Balsam und Terpentinöl sehr verringert, die Fällung des Harzes aus solchen Lösungen wird, wenn auch nicht vermieden, so doch weniger bemerkbar und in der angeriebenen

*) Stünzi (Firma Nicolini & Co.) lieferte an Böcklin damals zwei Arten von Firnis, einen schnell trocknenden und einen langsam trocknenden.

Farbe kaum irgendwie von optischer Bedeutung sein.*) Deshalb hat Böcklin niemals Anstand genommen, Petroleum zu seinen Firnisfarben zu verwenden, und es mag in Verbindung mit dem Harzbalsam auch das widrige Reissen der Firnisfarben unmöglich gemacht haben, weil die Farben durch diese Beigaben eben elastisch bleiben und sich den Einflüssen von Wärme oder Feuchtigkeit mehr oder weniger anschmiegen.

Gehen wir nunmehr zur Technik der letzten Periode, nämlich der Tempera des Theophilus über, so kann gesagt werden, — und dies gilt für Tempera im allgemeinen — dass Schäden an solchen Malereien, soferne sie auf das Bindemittel zurückzuführen sind, sich stets sehr bald zeigen, denn der Trockenprozess der Tempera ist ungleich schneller beendigt als bei jedem anderen öligen Bindemittel. Die Volumveränderung bleibt für die Folge bestehen, eine Gefahr irgendwelcher Art, wie das Nachdunkeln ist ziemlich ausgeschlossen, und nur wenn der Untergrund erhebliche Veränderungen erleidet, wäre die Farbschicht nicht imstande, diesen zu folgen und würde brüchig werden. Temperabilder auf Leinwand — diese dehnt sich bei Feuchtigkeitsaufnahme erheblich aus und zieht sich beim Trockenwerden wieder zusammen — sind dem Springen deshalb leichter ausgesetzt als Temperabilder auf Tafeln. Aber auch das Holz zieht sich bei Trockenheit zu-

*) Bekanntlich ist das ganze System der Ludwig schen Petroleummalerei auf der Verwendung von ähnlichen Mischungen von Bernsteinfirnis, Oel, Petroleum und Terpentin aufgebaut. Vergl. dessen „Technik der Oelmalerei“.

sammen und dehnt sich bei Feuchtigkeit entsprechend wieder aus, so dass die Erscheinung der sog. Craquelure auf alten Bildern durchaus nichts Seltenes ist. Aber auch Böcklins Tempera der letzten Periode war so zusammengesetzt, dass sie — physikalisch gesprochen — expansionsfähig war, und deshalb werden diese Gemälde voraussichtlich in ihrem gegenwärtigen Zustande verbleiben. Wo vielleicht Defekte bemerkbar sind, stammen sie jedenfalls noch von der Zeit der Entstehung her.

Man mag vielleicht noch fragen, wie sich Bilder in gemischter Technik, d. h. mit Tempera-Untermalung und Firnisfarbe-Uebermalung verhalten würden und ob deren Dauerhaftigkeit gesichert ist? In diesen Fällen sind die Bedingungen naturgemäss etwas komplizierter; aber soviel kann man sagen: Solche Bilder sind dem Nachdunkeln gewiss weniger ausgesetzt als Oelgemälde, weil die Farben an sich weniger Oel enthalten, sie werden ihre Leuchtkraft erhalten, weil die Farben in sehr dünner Lage und auf weissem Grunde aufgemalt sind, also wird das Tiefenlicht in der Farbenkomposition stets mit wirksam bleiben.

Wir wissen, dass auf diesem Tiefenlicht, oder wie man sich auch ausdrückt: dem Leuchten aus der Tiefe, der Hauptvorzug der frühniederländischen Bilder begründet ist. Auch die Ansicht, dass diese Wirkung schon von den älteren Niederländern sehr wahrscheinlich mit Hilfe gefirnisster Tempera erreicht worden ist, gewinnt immer mehr an Boden, es ist demnach nicht ausgeschlossen, dass die Böcklinschen Bilder ebenso wie die von allen bewunderten Werke der

alten niederländischen und altdeutschen Meister ihre Leuchtkraft auch dauernd erhalten werden.

Ueberblicken wir zum Schluss noch einmal Böcklins technisches Können, das er sich in rastlosem Vorwärtsschreiten während seiner ganzen Lebenszeit errungen und vergleichen damit, was er erreicht, dann werden wir auch ermessen können, was wir ihm in dieser Beziehung alles zu danken haben. Die eiserne Konsequenz, auf dem einmal für richtig erkannten Wege bis zum Ende zu gehen, ist allein schon bewundernswert, um so mehr, wenn wir noch beifügen, dass er eigentlich nur seinem freilich hoch entwickelten Empfindungsvermögen für farbige Reize folgte. So ist er der Lösung der schwierigsten Probleme der Maltechnik, wie wir gesehen haben, immer näher gekommen, je länger er sich damit beschäftigte. Als solche schwierigsten Probleme haben seit jeher gegolten: Die antike Enkaustik, die Technik der pompejanischen Wandmalerei und die Van Eyck-Technik. An alle drei ist er herangetreten; er hat erkannt, dass die bisherigen Anschauungen dem Wesen der Sache nicht entsprechen, und für alle drei Probleme hat er den richtigen Weg uns gewiesen. Die Fäden der verloren gegangenen alten Tradition hat er wieder neu gesponnen und systematisch das Band gewebt, das seine Kunst mit der Kunst der Alten verknüpft. Und wie merkwürdig: was Böcklin vor Jahrzehnten rein empirisch, intuitiv als richtig vermutete, ist durch neuere Forschungen, auf ganz anderem Wege errungen, auch als richtig erwiesen worden.

Bei der antiken Enkaustik ist es ihm sofort klar gewesen, dass die Wärme sowohl zum Auftragen als auch zur Verarbeitung der Wachsfarben unbedingt nötig war, und er hat darin das Wesentliche der Enkaustik richtig erkannt und durch einige Versuche die Ausführungsmöglichkeit bewiesen. Wir haben darüber bereits gehandelt (im Abschnitt VIII). Um das Problem der antiken Wandmalerei hat sich Böcklin Verdienste erworben, da er bei der Ausführung der Baseler Fresken die traditionell als Freskoanweisung geltenden Angaben Vitruvs in die Wirklichkeit umsetzen wollte. Durch das Misslingen dieses Versuches hat er sich aber nicht beirren lassen und ist rein empirisch zur Erkenntnis gelangt, dass nur dann eine aufs Nasse gemalte Farbe glatt wird, wenn man sie glättet. Damit ist Böcklin schon vor 40 Jahren genau zu dem nämlichen Resultate gelangt, als die mit vielen mühevoll herbeigeschafften Beweisen festgestellten Tatsachen neuester Forschung. Für ihn bedurfte es keiner langen Beweisführungen und Gutachten von Gelehrten oder Chemikern, er hat mit dem Blicke des gewiegten Fachmannes alsbald erkannt, dass die so lange gesuchte Technik der italienischen Stukkolustrotechnik nahekommt. *)

Der ungeheure Respekt vor den alten Traditionen in technischen Dingen hat Böcklin, wie wir gesehen haben, zur Theophilus-Technik geführt; er mochte sich gesagt haben, dass diese aber nur der Vorläufer der späteren Jahrhunderte gewesen sein konnte, und

*) Vergl. die „Nachschrift“ S. 101.

deshalb hat er in völlig richtiger Voraussetzung die Theophilus-Technik so weit umgestaltet, bis er eine für seine Absichten entsprechende Malweise daraus schuf. Auch in diesem Punkte müssen wir Böcklin zugestehen, den Weg geebnet zu haben zu der jetzt immer mehr durchdringenden Anschauung, dass die Van Eycks nicht, wie man bisher angenommen hat, die „Erfinder der Oelmalerei" gewesen seien, sondern durch die Einführung der emulgierten Oele ein neues System der Oeltechnik begründet haben mussten.

Alle diese neueren Anschauungen, die uns in der Erkenntnis der Geschichte der Maltechnik ein grosses Stück vorwärts gebracht haben, finden in dem technischen Streben Böcklins weitgehende und tiefbegründete Stützpunkte. Die Forscher späterer Zeit werden nicht darüber hinweggehen können, und Böcklins Schaffen wird in Zukunft für alle auf dem Gebiete Tätigen von unermesslichem Werte sein.

Böcklin ist aber bei seinen vielfachen technischen Versuchen nicht von antiquarischen Motiven geleitet gewesen, er hat nicht nur die Technik der Alten angestrebt, um sie zu imitieren, sondern weil er herausgefühlt hat, dass auf diesem Wege für seine Kunst und für seine künstlerische Anschauung am meisten zu erringen war. So oft er auch seine technischen Mittel änderte, der Zweck war stets der gleiche, nämlich die Verwendung derselben zur koloristischen Steigerung der Farben. Das ist es, was er uns gelehrt; mit den einfachsten Mitteln die grössten Wirkungen zu erzielen, mit einem Hauch der Farbe, in dünnster Schichte, durch genaues Abwägen der Kon-

traste, mit einer Sparsamkeit sondergleichen die edelsten Stimmungen wiederzugeben.

Aber noch viel mehr verdanken wir ihm: Er hat zu einer Zeit, da die Graumalerei Mode war, wieder gezeigt, was für Zauberkraft die „Farbe“ haben kann, er hat uns gelehrt, was wir mit Farben ausdrücken könnten, wenn wir den „heiligen Hain“ der Natur betreten, mit dem Sinne für das Schöne im Herzen. Schon dies allein ist ein Verdienst, das unseres höchsten Dankes würdig genannt werden muss.

Register.


München Verlag von
Georg D. W. Callwey



